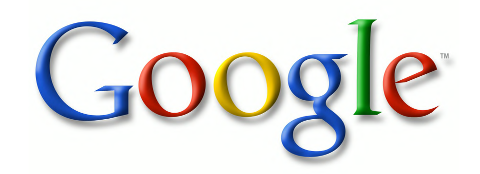
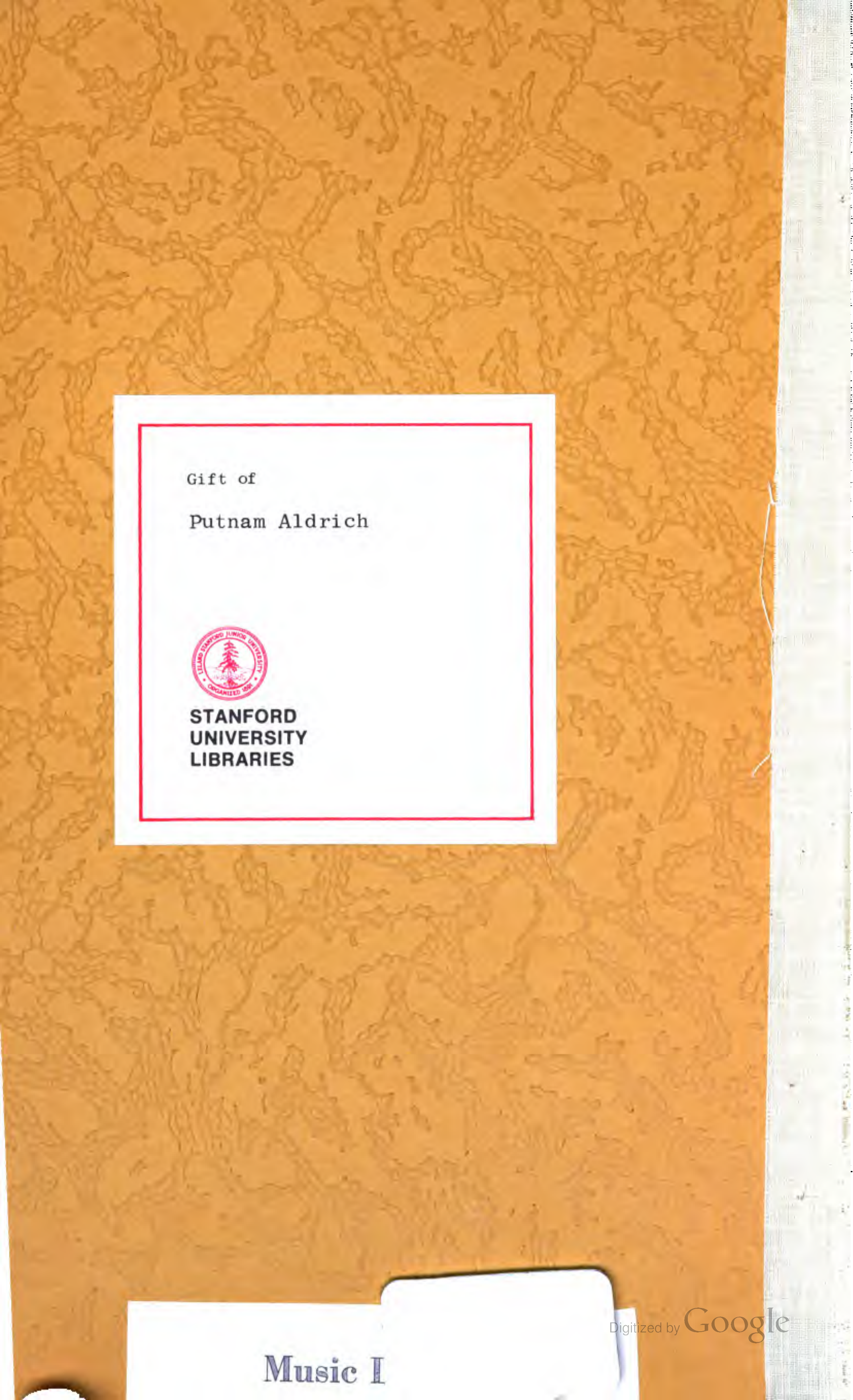




Gift of
Putnam Aldrich
STANFORD
UNIVERSITY
LIBRARIES
Digitized by Google
Music I

GESCHICHTE DER MUSIK

IN

ENGLAND.

VON

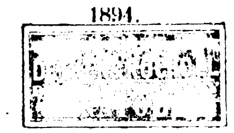
DR. WILIBALD NAGEL.

ERSTER TEIL.

STRASSBURG

VERLAG VON KARL J. TRÜBNER

1894.



SEINER MUTTER

FRAU PROFESSOR MINNA NAGEL

WIDMET

DIES BESCHEIDENE ZEICHEN SEINER
DANKBARKEIT UND LIEBE

DER VERFASSER

VORWORT.

Die vorliegende Schrift ist der erste Teil eines Buches, welches mit der Darstellung von H. Purcell's Leben und Schaffen seinen Abschluss finden soll. Diese Grenze ist gewält worden, weil Purcell der letzte grosse englische Tonsetzer ist, dessen Werke teilweise wenigstens eine bestimmte englische Färbung tragen, sodann aber auch, weil es mir nicht einfallen konnte, dasjenige, was Chrysander's Meisterhand über die Wirksamkeit Händel's in England aufgezeichnet hat oder noch aufzeichnen wird, auch meinerseits darzustellen. Die nach-Händel'sche Kunst zum Gegenstande meiner Schilderung zu machen, lag mir noch ferner, da es mir darauf ankam, den Anteil englischer Künstler an der Entwicklungsgeschichte der Musik zu bestimmen: dieser liegt aber im wesentlichen in der Zeit von etwa 1200—1700.

Ich habe dies Buch, so sehr ich es mir angelegen sein liess, den Ton unserer „Musikgeschichten", wie sie immer und immer wieder auf den Markt gebracht werden, der Bücher, aus welchen nicht nur das Publikum, sondern auch der grösseste Teil der Musiker seine Kenntnis der Geschichte der Musik schöpft, zu vermeiden, doch in erster Linie für diese Kreise bestimmt; ich habe dies weniger durch die Art der Darstellung, als durch die Art der Gruppierung des Stoffes zu erreichen gesucht: alles, was

nur für die Musikhistoriker von Bedeutung ist, habe ich in die Anmerkungen, welche an den Schluss des Heftes gesetzt sind, verwiesen oder aber in besonderen Aufsätzen behandelt, von welchen zwei, „Annalen der englischen Hofmusik von der Zeit Heinrich's VIII bis zum Tode Karl's I" und „Zur Geschichte der englischen Hofmusik (von der Restoration der Monarchie bis zum Anfange des XVIII. Jahrhunderts)" in den „Monatsheften" im Erscheinen begriffen sind.

Die Frage, ob ein Buch, dessen Thema die Musik der Engländer bildet, nötig ist, bedarf für den Kundigen keiner Beantwortung. Man ist (ich würde sagen „trotz Ambros", wäre sein Werk in jenen Kreisen mehr bekannt) im Publikum immer noch zu sehr geneigt, den Engländern allen und jeden Sinn für höhere Musik abzusprechen, man „kann sich nicht denken", dass es jemals eine Zeit gegeben haben soll, in welcher der englischen Kunst eine selbständige Bedeutung zugesprochen werden muss. Und die das „nicht denken können" wohnen sowol auf dem Continente als in England. Es ist aber eine alte Wahrheit und in diese Form, wenn mir recht ist, von einem englischen Philosophen gebracht: jeder behauptet eine Meinung zu haben, aber nur wenige verstehen zu denken.

Es bedarf, um den Grund dieser Geringschätzung zu erklären, nur des Hinweises auf die Tatsache, dass die englische Musikbildung der letzten Jahrzehnte fast ausschliesslich auf deutschem Boden ruht.

Ich übergebe diesen Teil meines Buches, welches ich noch in diesem Jahre beendigen zu können hoffe, der Öffentlichkeit als einen Versuch, dessen Lücken und Mängel mir selbst nur zu sehr bewusst sind. Manches

wäre wol anders und besser ausgefallen, wäre es mir vergönnt gewesen, während der letzten Jahre an einem Orte zu leben und zu wirken, wo ich im Verkehre mit Fachgenossen das hätte finden können, was der Schriftsteller in erster Linie braucht: Anregung und Teilnahme.

Es ist mir eine angenehme Pflicht, auch an dieser Stelle die freundliche Hilfe, welche mir im British Museum, dem Public Record Office, der Bodleian Library und an anderen Orten zu Teil geworden ist, dankbar zu erwähnen, und insbesondere Mr. W. Barclay Squire für die unermüdliche Liebenswürdigkeit, mit welcher er mir die Wege zu ebnen suchte, meinen herzlichsten Dank auszusprechen.

London, 1. März 1894.

Dr. Wilibald Nagel.

EINLEITUNG.

Die Zeit liegt noch nicht allzu weit zurück, wo man den Entwicklungsgang der Musik so feststellte: die ersten Höhepunkte erreichte die Kunst in den Niederlanden; es waren Niederländer, welche die Technik der Musik nach Italien verpflanzten, dort eine regste Schaffensfreudigkeit weckten, welche ihre Wellen nach Deutschland wie nach anderen Ländern warf. Niederländer also, welche wir in grosser Zal auch in Frankreich, in den Kapellen der Könige und in den mehr oder weniger nach deren Muster eingerichteten Privatkapellen der Grossen finden, galten als die ausschliesslichen Lehrer der Tonkunst für das übrige Europa.

Später erst fand man dann die einzelnen Reste von nationaler Musik in den andern Ländern, und damit zugleich den Beweis, dass die Tonkunst in ihnen schon geblüht habe — in einem derselben, in Frankreich, sogar schon ein gewisses Kunstleben —, ehe noch die Niederländer die grosse Aufgabe, welche ihnen in der Geschichte der Musik zugewiesen war, zu erfüllen angefangen hatten. Durch das Studium der ausserkirchlichen Tonkunst und der leider nur spärlichen Nachrichten über dieselbe konnte man dann ganz allmälig die Behauptung des Satzes wagen, dass die spezifisch formtreibenden Elemente der Tonkunst in der weltlichen, nicht in der kirchlichen Musikübung ruhten, dass der germanische Stamm in seiner Volksmusik einen ausgesprochenen Dur-Sinn zeigt, welcher auch in der Musik der Franzosen, schwerlich aber in derjenigen der romanischen Rasse überhaupt, zu überwiegen

scheint. Wie sich die slavischen Völker zu dieser Frage verhalten, ist noch durchaus nicht genügend untersucht: wahrscheinlich aber ist bei ihnen von Anfang an der Sinn für das Moll-Tongeschlecht ausgeprägt gewesen. Wir haben es mit der Verfolgung dieser Fragen, deren Beantwortung die Musikwissenschaft, deren Begründung die psychologische Forschung eines Tages endgiltig geben werden, nicht zu tun.

Trotz des Nachweises früherer Kunstübung in den christlichen Staaten wird Niemand, welcher den Werdegang der Tonkunst übersieht, Bedenken tragen, den Niederländern den Namen der ausschlaggebenden Lehrer der Musik für das übrige Europa beizulegen: sie entwickelten den Kontrapunkt, die Kunst der auf der Nachahmung der Motive begründeten kunstvollen und wollautreichen Stimmführung zu einer erstaunlichen Höhe und wurden mit ihren Werken das Vorbild für die grosse Reihe der Tonsetzer, welche in den beiden grossen Meistern Lassus und Palestrina ihren von überwältigender Hoheit dort, von lichtklarer Schönheit hier umstrahlten Gipfel erreicht.

Doch geht der erste Anstoss zu einer mehrstimmigen Gesangskunst, einer Kunst, bei welcher die Stimmen nicht an einander gebunden erscheinen, so dass die eine nur die gleichzeitig in höherer oder tieferer Lage auftretende Nachahmung der andern ist, nicht von den Niederlanden aus: wir begegnen in einem lateinischen Traktate, welcher der Wende des dreizehnten Jahrhunderts angehören mag, einer Stelle, welche, wenn eine schon früher ausgesprochene Vermutung richtig ist, den Beweis dafür erbringt, dass man sich schon vor der Glanzzeit der Niederländer in Frankreich sowol wie in Deutschland mit der Composition sogenannter Kanons beschäftigt habe. Die Pflege einer solchen Kunstform setzt notwendigerweise ein allmäliges Heranreifen derselben voraus; sie verlangt, dass dieselbe sich im Bewusstsein der Zeitgenossen festgesetzt habe, und da ist es denn von besonderem Interesse,

zu vernehmen, dass schon vor der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts in England ein Kanon geschrieben wurde, welcher ein für diese Frühzeit erstaunlich reifes Äussere trägt.

Keine Legende, kein frommer Mönch erzält, dass dieser Kanon einem englischen Tonsetzer vom Himmel in den Schoss geschüttet worden sei, und so müssen wir in diesem Werk, selbst wenn uns keine positiven Angaben über eine ähnliche oder verwandte Kunstübung vorlägen, wol oder übel mehr als das Produkt einer gelungenen Spekulation, wir müssen in ihm durchaus das Resultat einer bewussten künstlerischen Tätigkeit sehen, welche bereits längere Zeit vorher angefangen hatte, Wurzeln zu schlagen. Zu dieser Annahme drängt noch ein ganz äusserlicher Umstand, welcher hier betont werden mag, bislang aber übersehen worden zu sein scheint: das Lied, welches für sechs Stimmen berechnet ist, ist ein Frühlings- oder Sommergesang, ein Lied, welches seiner ganzen (textlichen) Anlage nach bestimmt gewesen sein muss, bei Frühlingsfeiern, wie sie den germanischen Völkern und unter ihnen nicht zum wenigsten den Engländern in ihrer grossen und innigen Liebe zu Maienlust und Maiengrün ans Herz gewachsen waren, gesungen zu werden. Diese Lenzfeiern, bei welchen die Maibäume errichtet wurden, hatten überall ein festes, typisches Gepräge; so ist es sicherlich keine allzu weit liegende Vermutung, anzunehmen, auch darum dürfe man auf eine vor Entstehung des erwähnten Kanons vorhandene ähnliche Kunstübung schliessen, weil eben die Vergangenheit an den überkommenen Sitten strenger, als dies heutzutage der Fall ist und sein kann, festhielt, und eine so überaus einschneidende Abweichung, wie sie der plötzliche Sprung auf die kunstvolle Form von einem nach Art des Parallel-Organums etwa mechanisch eingerichteten Frühlingsliede bedeuten würde, daher ausgeschlossen ist. Welcher Zusammenhang nun zwischen diesem englischen Kanon und den französischen resp. deutschen einer etwas

späteren Periode besteht, darüber lässt sich nicht anders, als ganz allgemein sprechen. Die Keime des Kontrapunkts müssen — im allgemeinen geht die Praxis der Theorie voraus, und diese begründete resp. lehrte die betreffenden Regeln erst später — schon im zwölften Jahrhundert, sogar noch früher, vorhanden gewesen sein; einmal ausgestreut, liessen sie sich nicht mehr aus der Welt schaffen. In der Tat haben wir nicht bloss vereinzelte positive Zeugnisse dafür, dass der englische Kanon nicht allein steht, Zeugnisse, welche sammt und sonders auf die Zentralstelle der musikalischen Erziehung jener Zeit, Paris, zurückweisen. Wir werden davon noch zu sprechen haben. Um auf das vorhin gesagte zurückzukommen: einen Zusammenhang zwischen jenen Gruppen von Kanons schlechthin leugnen kann man nicht, selbst wenn man die auffällige Tatsache in Betracht zieht, dass der englische Kanon im Lande seiner Entstehung mehr als zwei Jahrhunderte hindurch kein ähnliches Werk im Gefolge hatte, dass auch in den Niederlanden die Kunst der kanonischen Nachahmung noch einen langwierigen Bildungsgang zu durchlaufen hatte, bis endlich in diesem Lande ein kunstvoll gebauter Kanon auftritt.

Niemand vermag diesen auffallenden Umstand zur Zeit genügend zu deuten. Freilich verstummt in der Folgezeit die Musik in England nicht; nach wie vor bleibt sie die treue Begleiterin der Menschen, die Teilnehmerin seiner Lust, seine Trösterin im Leid, die Gefährtin seiner Versenkung in die Geheimnisse des Ewigen. Mönchische Gelehrte bauen mit an ihrer Lehre oder kopieren hervorragende Traktate des Auslandes. Aber eine Hoffnung auf Fortsetzung der Bestrebungen, wie sie jenes frühe Denkmal englischer Kunst bieten, verwirklicht sich vorläufig nicht. — — —

An der Musiklehre des Mittelalters haben die Engländer einen höchst bemerkenswerten, zum Teil hervorragenden Anteil genommen. In dem Fehlen tiefsinniger Spekulationen — man wird einige wenige Ausnahmeerscheinungen bemerken — offenbart sich schon frühe

der wunderbar praktische Sinn des Volkes; die vielen deutschen Kompendien der Musiklehre, wie sie vom sechszehnten Jahrhundert ab auftauchen, Büchlein, welche in schlichter, treuherziger Fassung das kurze Resultat des erlernten und des dem Schüler zu erlernen unumgänglich notwendigen bieten, sie haben in England schon um das Jahr 1400 ihre Vorgänger gehabt, wenn auch die Form, in welcher diese auftreten, eine von den späteren Kompendien verschiedene ist. Aber die Tendenz beider, um dieses Wort zu gebrauchen, ist dieselbe. Wie in anderen Ländern, so sind es auch in England die Klöster, aus welchen die Theoretiker der Tonkunst hervorgehen. Diese stehen darum im strikten Gegensatz zur volkstümlichen Kunst.

Es wird eine unserer Hauptaufgaben sein, nachzuweisen, wie die römische Kirche und die in ihren Anschauungen lebenden und wirkenden Musiktheoretiker, welche prinzipiell auf die musikalischen Bedürfnisse des Volkes, wie sie diesem durch die fahrenden Sänger und Spielleute anerzogen waren, keinerlei Rücksicht zu nehmen entschlossen waren, doch vor diesen oft genug zurückzuweichen, d. h. gewisse Erscheinungen in der volkstümlichen Kunst zu adoptieren gezwungen wurden.

I. KAPITEL.

Gleoman und Scop bei den Angelsachsen.

Wir sprechen von englischer Geschichte seit der Landung des Hengist und seiner Krieger in Ebbsfleet. Gegen Ende des sechsten Jahrhunderts war die ganze östliche Hälfte des Landes zwischen dem Kanal im Süden und dem Firth of Forth im Norden im Besitze deutscher Kriegerschaaren. Die angelsächsische Eroberung rief allmälig eine Anzal kleinerer Reiche ins Leben; eins derselben, Kent, war bestimmt, das englische Rom in sich zu bergen.

Mit Ausnahme der Wal von Königen blieben die politischen Einrichtungen dieselben, welche die Angelsachsen vor ihrer Eroberung des Inselreiches besessen hatten, dieselbe Verteilung des Grundes und Bodens, dieselben Gauverbände, dieselben Rangabstufungen. Wie die staatlichen Institutionen, so blieb zunächst auch die Religion der Eroberer durch ihre Übersiedelung nach der vielbegehrten Insel unbeeinflusst; jedoch wird eine Steigerung des Ansehens Wodans angenommen. Er galt für den Gott der Kultur, welcher die Geheimschrift der Runen erfunden, für den Lenker der Schlachten, welcher den Eindringlingen den Sieg und das Land der Feinde geschenkt hatte. In England trat den Eroberern — günstig genug für die Erhaltung ihrer nationalen Eigenart — kein andrer römischer Einfluss entgegen als derjenige, welcher sich in den stummen Zeugen römischer Kultur, Denkmälern und einzelnen Industriezweigen, äusserte; bedeutender hätte die Einwirkung keltischer Elemente sein können, wenn die Art der Eroberung eine andere gewesen wäre: Green stellt sie derjenigen Italiens durch die Langobarden gegenüber, dort giengen die Sieger allmälig

in den Besiegten auf, hier war es von vornherein auf die völlige Vernichtung des feindlichen Volkes abgesehen. Aber gerade, um denselben Schriftsteller anzuführen, durch die lange und grausame Art des Kampfes erwies sich diese unter allen germanischen Eroberungen als die durchgreifendste und vollständigste.

Gegen Ende des sechsten Jahrhunderts besassen die englischen Stämme noch keine Literatur; die Verwendung der Runen war eine beschränkte; Gesetze, Rechtsformen, Mythus und Heldengeschichte übertrug die mündliche Überlieferung den Nachkommen. Die Kunst, alliterierende Verse zu binden, stand in hohem Ansehen, und reicher Beifall lohnte dem Sänger, welcher in der Halle beim frohen Mahle der Männer seine Stimme zur Harfe erhob. Der Sänger, Gleoman, wie ihn das Beowulfslied nennt, war in der Halle der Edlen ein gern gesehener Gast, aber er war rechtlos. Von ihm unterschied sich in der Folgezeit der Scop (Got. scapjan = schaffen), welcher zu den Hof- und Heerdgenossen des Königs zälte. Während der Gleoman nichts hat, das er sein eigen nennen darf, als sein Kleid und sein Saitenspiel — denn selbst seine Lieder sind nicht sein geistiges Eigentum —, heimat- und rechtlos von Hof zu Hof zieht, steht der Scop in hoher Achtung und Ehren. Wol ist er ein sesshafter Geselle, aber die alte Wanderlust der Germanen ergreift auch ihn, und dann trägt er Lieder von hohen Taten und speerfrohen Helden weit umher in den Landen, wie jener Widsith, der Held eines alten Liedes: von den Männern hat er am weitesten die Schritte gelenkt, Gunther hat ihm seinen Gesang gelohnt, mit Albuin war er in Italien, die Gothen lauschten seiner Stimme, wenn sie den Ruhm vergangener Tage pries: also wandern, so schliesst elegisch das Lied, wie der Menschen Geschick es will, die Spielleute durch viele Lande, geben ihr Bedürfnis zu erkennen, sprechen Worte des Dankes; stets finden sie im Süden oder Norden einen, der sich auf Gesang versteht, mit Gaben nicht kargt, der vor seinen

Helden seinen Ruhm erhöhen will, Mannheit üben, bis alles schwindet, zugleich Licht und Leben.

Der Spielmann ist der geistige Vermittler zwischen den Völkern, er überbringt die Kunde von den neuesten Ereignissen, so weit ihn seine Schritte tragen; andere greifen sie auf, und kommt das Lied an seinen Ausgangsort zurück, so erscheint es wol vergrössert oder mit Berichten anderer Taten ausgeschmückt. Aber die Übung seiner Kunst ist nicht dem Spielmann allein gestattet: auch die Helden singen zur Harfe den Mut entflammende Lieder. Beda erzält, dass die Harfe beim festlichen Schmause von Hand zu Hand gieng; ein Gesang ohne Harfenbegleitung war nicht denkbar, wie Alfred's Übersetzung von Bedas englischer Kirchengeschichte beweist, worin „cantare“ durch „zur Harfe singen“ wiedergegeben ist. Konnte nach dem Zeugnisse Beda's einer der Gäste nicht singen, so schlich er beschämt aus der Halle.

Ausser der Harfe, dem Lieblingsinstrumente, waren noch Psaltry, Fithele, grade und krumme Hörner, einfache und Doppelflöten u. a. im Gebrauch[1]. Wir wissen nichts gewisses über die Musik selbst, nur können und müssen wir für die Lieder durchaus einen zweiteiligen Rhythmus annehmen. Die Art der Entstehung jeder Musikübung höheren Grades — das, was der Einzelne für sich in naiver Weise erschafft, fällt von selbst ausser Betracht —, welche zunächst einen Teil des Kultus ausmachte und mit feierlichem Umschreiten des dem Gotte geweihten Ortes, welcher Art derselbe immer gewesen ist, verbunden war, muss naturnotwendig zu einem zweiteiligen Rhythmus, der einfachsten denkbaren metrischen Proportion, wie sie im Gefühle des Menschen durch die ganze Organisation des Körpers selbst geweckt worden sein muss, geführt haben. Diese Einheit der Metrik blieb in England auch nach dem Eindringen des Christentums noch auf lange Zeit bestehen: auf dies weist schon der überaus schroffe Unterschied, welcher sich im Laufe der Zeit zwischen nationaler und römischer Gesangsweise immer stärker

herausbildete, ein Unterschied, welchen die römische Kirche niemals völlig ausgleichen konnte, und welcher, wenn er überhaupt jemals völlig schwand, nur der Zeit, nicht aber den Anstrengungen der mächtigen Kirche Roms, zum Opfer fiel.

Der Vortrag des Spielmanns blieb nicht auf des Königs Hof beschränkt; mehr und mehr kam er auch mit den anderen Elementen des Volkes in Berührung und auch bei dessen Gelagen und Festen, so beschränkt und geringfügig sie auch gewesen sein mögen, musste sein Lied die Lust steigern. Das Volk lernte die Stoffe, welche er besang, kennen und liebgewinnen: der Spielmann blieb so nur noch der Beherrscher der Form, in welcher er den seinem Inhalte nach vertrauten Gesang darbot. Indem er den gleichen Helden, dasselbe Ereignis an verschiedenen Orten besang, motivierte er wol den oder jenen Zug in anderer Weise, trug Lieder zusammen, welche ursprünglich nicht für einander bestimmt waren und nichts als allgemeine Züge mit einander gemein hatten: so bildeten sich die vielen Gestaltungen unserer Heldenlieder, welche sich gleiche und doch nicht ein gleiches sind. Das zuhörende Volk vermochte nicht mehr zu unterscheiden, wo im Vortrage des Sängers die Erinnerung an ein wirkliches oder fingiertes Ereignis erlosch und die dichterische Phantasie den Faden weiter spann. Und hatte der Sänger keinerlei Ursache, seine Individualität hervorzukehren, so hatte auch das Volk keine, nach ihr zu forschen. Des Sängers wie des Hörers Anschauungen waren genährt aus dem gleichen Borne der Sagen und der geschäftig die Gestalten der dem Volke vertrauten, über das Alltägliche hinausragenden Helden mit immer neuen Zügen ausschmückenden Mythe; die ethische Beurteilung des rein stofflichen war bei Hörer wie bei Sänger die gleiche: bei einem solchen Verhältnisse, da es keinerlei persönliche Meinung giebt, da das Volk sich in seiner Anschauungsweise als ein Individuum fühlen

muss, verschwindet der Dichter hinter dem Werke, das er vorträgt.

Der epischen Dichtung, welche sich erst im Verlaufe der Völkerwanderung bildete, gieng eine hymnische Poesie voraus, deren Vortrag einen Chor voraussetzt. Sie begleitete Freudenfeste, ernste religiöse Handlungen der Gesammtheit des Volkes, sie ertönte beim Zuge in die männermordende Schlacht. In den Anfängen wahrscheinlich eine wesentlich religiöse Poesie, musste sie, nachdem das germanische Heldenzeitalter angebrochen war, mehr und mehr verweltlichen; die Taten göttergleicher Helden weckten Nacheifrung, Taten, deren geheimnisvolle Triebfedern auf dem wundererfüllten Grunde ruhten, auf welchem der sterbliche Mensch mit Wesen höherer Art in Berührung trat; jetzt war, wenn von solchen Helden und ihren Aventiuren ein Lied erscholl, ein Vortrag durch einen Chor nicht mehr möglich: der Sänger preist jetzt die hohen Taten, und im Gegensatz zu seinem älteren Genossen ist er auch im wesentlichen der Schöpfer seines Liedes.

Eindringen des Christentums. Nationaler und römischer Kirchengesang.

Das sechste Jahrhundert neigte sich seinem Ende zu, als zuerst römische Missionare in England erschienen; hundert Jahre darnach war ihre Tätigkeit im wesentlichen beendet, das Land zum Gotte der Christen bekehrt.

Die ersten Zeiten der christlichen Kunst wissen nur von einem einstimmigen Gesange, dessen Wurzeln teils im hebräischen, teils im griechischen Gesange liegen. Ein Sänger intonierte, ein Chor antwortete; am Ende des ersten Jahrhunderts standen sich bereits mehrere Chöre gegenüber. Der Gesang war erhöhte, accentuierte Recitation innerhalb eines geringen melodischen Umfanges. Als das Christentum sich jedoch mehr und mehr ausdehnte, und an die Stelle der geschichtlichen Erinnerung seines Ursprunges die feste Organisation der Kirche trat, da musste auch die Stellung der Gemeindeglieder gegen-

über dem ganzen kirchlichen Organismus sich wesentlich ändern. Durfte noch zu Tertullian's († 220) Zeiten ein jeder unter den andern Gott mit Gesang preisen, und zwar sowol mit den Worten der Schrift als mit solchen eigener Erfindung, so gieng jetzt der Psalmen- und Hymnengesang auf geschulte Sänger über, welchen Geist und Regeln des gesamten göttlichen Dienstes wol vertraut waren. Die Gemeinde beschränkte sich nunmehr auf die Intonation des Amen oder Hallelujah, der Antwort oder Bejahung der Worte des Priesters. Damit war die Notwendigkeit der ordnungsgemässen Lehre des kirchlichen Gesanges von selbst gegeben. Ob die römische Schola cantorum[2] schon unter Papst Sylvester I. (314—337) gegründet worden ist, bleibt kaum zweifelhaft, obwohl positive Nachrichten darüber bis jetzt nicht vorliegen, und die ersten beglaubigten Urkunden über die Schule nur bis auf Gregor I. (590—604) zurückgehen. „Er war", sagt Haberl, „Mitglied des vom heiligen Bernhard 526 gestifteten Ordens, begründete oder erneuerte an den beiden römischen Hauptkirchen durch Schenkung von Grundbesitz und Häusern bei St. Johann im Lateran und bei St. Peter die römische Sängerschule als Kollegium und Unterrichtsanstalt für Männer und Knaben, und wurde so der eigentliche Begründer des Kirchengesanges." Auf die Gesangsweise dieser Schule, deren Verhältnisse sich, abgesehen etwa von der sozialen Stellung ihrer Mitglieder, wenig änderten, griffen die Kirchen der übrigen Länder in späteren Jahren stets zurück, wenn ihr eigener Gesang zu entarten drohte. Dass die römische Schola schon im siebenten Jahrhundert — wenn auch nur, wie wir sehen werden, in bedingter Weise — als Normalschule für den kirchlichen Gesang betrachtet wurde, geht aus einer Stelle in Beda's grossem Geschichtswerke hervor, woselbst der „cursus canendi sicut ad St. Petrum Romae agebatur" ausdrücklich hervorgehoben wird.

Wir kehren zu den englischen Verhältnissen zurück. Während der politischen Wirren des sechsten Jahrhun-

derts errang sich das Königreich der Jüten die Vorherrschaft unter den Staaten der Angelsachsen. Unter König Aethelbert stieg das Reich zu Macht und Ansehen auf, der gestörte Verkehr zwischen der Insel und dem Festlande blühte wieder auf. Des Königs Verbindung mit Bertha, der Tochter des Frankenkönigs Charibert, war ein folgenschwerer Schritt: mit ihr, der Christin, erschien zugleich ein Bischof in Canterbury, und kurz darauf folgte eine Schaar von Mönchen, welche der 590 zur Herrschaft gelangte Gregor unter Augustinus nach England geschickt hatte[3], um das Evangelium zu lehren. Ein Jahr lang blieb Aethelbert noch dem Glauben der Väter treu, dann betete auch er zu dem Gekreuzigten. Canterbury wurde jetzt der Mittelpunkt des römischen Einflusses[4], das Lateinische die Sprache Englands, seines Gottesdienstes, seiner Literatur. Die Zivilisation, welche seit der Landung der wilden angelsächsischen Horden das Land geflohen hatte, kehrte zurück, Kunst und Wissenschaft begannen aufzuleben.

Wir müssen, um die Gegensätze, welche sich in der Folgezeit zwischen den Bewohnern Englands und ihren geistigen Überwindern herausbildeten, Gegensätze, welche sich auch auf die Musik ausdehnten, einen Blick auf die Verhältnisse der irischen Kirche werfen: von hier aus erst vermögen wir die volle Beleuchtung für die sonderbaren Verhältnisse der unmittelbar auf die geschilderte folgenden Zeit zu gewinnen.

Die angelsächsische Invasion Britanniens hatte die christliche Kirche gespalten; Italien, Spanien und Gallien wurden in ihrem Verhältnisse zu Rom durch das bedeutsame Ereignis nicht berührt. Anders die irische Kirche; ihre Verbindung mit der Mutterkirche wurde durch die Eroberung, welche, nach Green's treffendem Ausdrucke, einen Keil des Heidentums in die grosse christliche Gemeinschaft trieb, unterbunden. Aber Irland und seine Kirche gewannen nur durch die Isolierung von der übrigen westeuropäischen Christenheit; diese

hatte einen langen, oft genug verzweifelten Kampf um ihre Selbständigkeit zu kämpfen, während Irland, von fremden Einwanderungen unbehelligt, sich einer Zeit erfreuen durfte, welche eine ruhige, segensreiche Entfaltung seiner geistigen, wie seiner materiellen Kräfte ermöglichte, eine Zeit, welche man jener Epoche vergleichen darf, welche in den Niederlanden einige Jahrhunderte später die herrliche Entfaltung der Künste neben dem unvergleichlichen Aufschwunge des Handels erwirkte. „Die Wissenschaft und Bibelkunde, welche vom Kontinent geflohen war, suchte in den berühmten Schulen Zuflucht, die Durrow und Armagh zu Universitäten des Westens machten. Das neue christliche Leben pulsierte bald zu stark, als dass es die Einschränkung innerhalb der Grenzen Irlands ertragen hätte.“ Irische Missionare nahmen den Kampf gegen das die westeuropäische Kultur angreifende Heidentum erfolgreich auf. „Eine Zeit lang schien es, als wenn der Lauf der Weltgeschichte ein anderer werden, als wenn die ältere, keltische Rasse, welche Römer und Germanen vor sich hergejagt, die moralische Eroberung ihrer Besieger machen, als wenn die keltische und nicht die römische Christenheit die Geschicke der westlichen Kirchen gestalten sollte.“

Mit dem Tode Aethelberts drohte die Reaction gegen den usurpirten Glauben, Wodan und der furchtbare Thor schienen wieder die Herrschaft gewonnen zu haben, die römische Kirche zeigte sich dem wachsenden Heidentum gegenüber machtlos. Irische Mönche traten nun auf den Kampfplatz, sie vollendeten das Werk, welches die römische Kirche nicht hatte zu Ende führen können. Eine grosse Reihe von Klöstern entstanden, welche nicht von Rom, sondern von dem irischen Episcopat Befehle empfiengen. Diese Verhältnisse waren nicht von Dauer, die Synode von Whitby (644) entschied zuletzt den tatsächlichen Erfolg Roms. Wir müssen uns an diese Ereignisse erinnern, wenn von den Verhältnissen des englischen Kirchen-

gesanges, wie er sich bis zur Synode von Cloveshoe entwickelte, die Rede sein wird.

Die von Augustin begründete Schule von Canterbury gewann eine weitere Bedeutung, seit von dort aus durch den Erzbischof Theodor[5] aus Narsos (um 685) und den Abt Hadrian die Kenntnis der griechischen Sprache verbreitet wurde. Aus dieser Schule gieng der vielbewunderte, gelehrte und dichterisch wie musikalisch gleich beanlagte Aldhelm hervor, welcher den Ruf des Klosters Malmesbury in Essex als einer der ersten Culturstätten seiner Zeit begründete. Der Schöpfer der eng verbundenen Klöster Wearmouth und Yarrow in Nordhumbrien war der Bischof Baduking (Benedict mit seinem kirchlichen Namen), welcher auf seinen mehrfachen Romfahrten eine Anzahl kostbarer Bücher erworben hatte, welche den höchsten Schatz der neuen Niederlassung bildeten. In seinem „Leben des heiligen Benedict“ erzählt Beda, welcher mit seinen Werken, besonders der Kirchengeschichte, die bedeutendste Quelle für den ganzen Zeitraum bildet, der Heilige habe, damit die kirchliche Gesangsweise, das gesammte Zeremoniell des Ritus so wie es in Rom geübt, in seinem Kloster eingeführt werde, vom Papste Agatho den Archicantor an der Peterskirche und Abt des Klosters beati Martini, als geeigneten Lehrer für sein eigenes Kloster erbeten[6]. Diesen Archicantor Johannes (um 680) dürfen wir wol als den ersten, gewissermassen offiziellen Lehrer des gregorianischen Gesanges in England betrachten, obwol schon einige Jahre vor seinem Erscheinen daselbst einzelne tüchtige Sänger genannt werden, wie jener Bischof Acca, von welchem Beda erzält, dass er, um die Gesangsweise zu erlernen, selbst nach Rom gereist sei. Der lebensvolle Klang seines Organes erregte die Bewunderung von Johannes' neuen Schülern; nicht nur die Brüder des Klosters Wearmouth sassen zu seinen Füssen, von fast allen Klöstern der Provinz strömten diejenigen, welche in der Kunst des Gesanges Übung besassen, zusammen, um ihn zu hören.

Als er England wieder verliess, um nach Rom zurückzukehren, woselbst er kurz nach seiner Ankunft starb, durfte Johannes mit Befriedigung auf seine Tätigkeit zurückblicken; seine Lehren hatte er in „nicht wenigen“ Büchern niedergelegt, welche noch lange Zeit hindurch die Erinnerung an den Lehrer im Kloster Wearmouth wach hielten.

Der Kirchengesang, wie er in England vor des Johannes Ankunft im allgemeinen geübt wurde, muss sich von der römischen Gesangsweise unterschieden haben[7] und entweder eine Abart der irischen Gesangsart oder diese selbst gewesen sein. Was sie aber von der römischen Weise unterschied, ist nicht zu sagen. Wir können zwar, wenn wir die, im Grunde genommen, lächerlich kleinlichen Streitpunkte, welche in Whitby zu einer Auseinandersetzung zwischen der irischen und der römischen Kirche führten, in Betracht ziehen, wol annehmen, dass die Musik der irischen Kirche von derjenigen Roms sich in nichts weiter als in Äusserlichkeiten, etwa die Anordnung und Reihenfolge der Gesänge betreffend, unterschieden habe. Bedenken wir hingegen die hartnäckige Art des Widerstandes, welche der römische Gesang in England erfuhr, erinnern wir uns andrerseits des unleugbar tiefen Einflusses, welchen die irische Kirche in England gewonnen, so müssen wir auf tieferliegende Unterschiede zwischen beiden Gesangsarten schliessen, Unterschiede, welche höchst wahrscheinlich im Tonsystem lagen. Der Zeugnisse, welche wir von der frühesten National-Musik in Irland haben, sind zwar nur wenige; aber mit allem, was bisher über das Verhältnis der beiden Kirchen gesagt wurde, zusammen gehalten, gewinnen sie und ein vor einiger Zeit veröffentlichter aller Wahrscheinlichkeit nach in England geschriebener zweistimmiger Kirchengesang von eigentümlicher Tonalität eine ganz besondere, der entwickelten Auffassung günstige Bedeutung.

In gewissem Sinne leitete also die Berufung des Archicantor Johannes nach England schon eine Reform des Kirchengesanges ein. Dass eine solche sich auch in

der Folge von Zeit zu Zeit nötig machen musste, liegt auf der Hand. Die weite Entfernung Roms, die mühselige Fahrt machte eine fortlaufende Verbindung mit allen Teilen der Hierarchie unmöglich. Im Jahre 689 tagte ein römisches Conzil, das sich mit der Redintegration der Kirche in England beschäftigte, auch die Stellung der Bischöfe gegenüber den Musikern, die Anteilnahme der Geistlichen an öffentlichen Veranstaltungen genau feststellte. Wir dürfen aus den Bestimmungen: decernimus ut episcopi vel quicunque ecclesiastici ordinis religiosam vitam professi sunt, armis non utantur, nec citharoedas habeant, vel quaecunque symphonia nec quoscunque iocos vel ludos ante se permittant; quia omnia haec disciplina sanctae ecclesiae sacerdotes fideles suos habere non sinit — schliessen, dass die englische Geistlichkeit, welcher kein Kenner der Geschichte Mangel an Eifer in der Ausbreitung des Christentums vorwerfen wird, in Bezug auf gewisse Punkte einer leichteren Lebensauffassung Raum gab, als sie in Rom erwünscht war. Englische Bischöfe hielten sich Privatmusiker; auch die Teilnahme an politischen Händeln, die Lust am edlen Waidwerk erregte zu Rom Unwillen, ebenso die Anwesenheit der Geistlichen bei öffentlichen Spielen und Lustbarkeiten. Für den Augenblick mögen die mitgeteilten Bestimmungen Erfolg gehabt haben, aber nicht für allzu lange. Man kann die glückliche Entschiedenheit der englischen Geistlichkeit auch schon lange vor der Reformation nachweisen; sie fühlten sich zunächst als Engländer, und als solche leisteten sie den römischen Übergriffen energischen Widerstand, so dass, was man von dem Klerus keines andern Landes sagen kann, ihnen in der Tat an der raschen Erstarkung des Nationalbewusstseins einiger Anteil zugeschrieben werden darf.

Wir werden mehrfach Gelegenheit haben, die Ohnmacht derartiger Conzilienbeschlüsse kennen zu lernen.

Nach dem Vorbilde des Ordenshauses St. Augustin's zu Canterbury waren seit dem siebenten Jahrhundert Ab-

teien und Prioreien in grosser Zahl in England entstanden, welche teilweise in kurzer Zeit gewaltig an Ausdehnung und Reichtum gewannen. Besondere Neigungen der Klosterleute, die verschiedene Beschaffenheit des bewohnten Bodens äusserten sich bald in den weit aus einander liegenden Zielen, welchen die mönchischen Niederlassungen zustrebten. „Während in Canterbury", sagt Pauli, „ein beinahe klassisches Studium sich mit der praktischen Theologie verbindet und seine schönste Rebe bis hoch gen Norden in Beda's stille Zelle zu Jarrow rankt, wendet sich an vielen andern Plätzen das Culturleben der Benedictiner von Anfang an mit besonderer Lust der Nutzbarmachung des unvergleichlichen Bodens der Insel zu". Die ackerbauenden Mönche wurden die ersten Wohltäter der Einwohner: Wald und Sumpf verschwanden, neue Strassen durchzogen die Landstriche und führten mit der grösseren Ausdehnung, welche der Handel gewann, die Bewohner auch menschlich einander näher. Die schroffen Rangunterschiede wurden allmälig gemildert, die rohe Gewalt des Schwertes begann scheu vor der segenspendenden Arbeit der Pflugschaar zu weichen, ein Geist der Liebe und Mildtätigkeit durchflutete das Land, dem Handelsverkehr erwuchsen bald Centralstellen in rasch aufblühenden Marktflecken; Mittelpunkte der geistigen Bildung blieben zunächst noch die Klöster, in welchen die Pflege der Malerei, Sculptur und Musik die innigste Hingabe fand.

Auch *Beda* „*Venerabilis*"[8], wie ihn die Nachwelt dankbar nennen durfte, hat wol zu den Schülern des Archicantor Johannes gehört. Wenn ihm auch die unter seinem Namen einst veröffentlichten Abhandlungen über die Musik nicht gehören, so spricht doch sein Commentar der Psalmen ebenso beredt von seinen Kenntnissen in der Musik, als sein Leben, selbst noch seine Todesstunde für seine unendliche Liebe zum Gesange Zeugen sind; und, merkwürdig genug, nicht nur lateinische Hymnen stimmte der Sterbende an, auch Verse in seiner

Muttersprache entströmten seinen Lippen: so wenig war der Engländer in dem Römer untergegangen. Wenn auch die durch Beda's († 735) grossartige Tätigkeit zu glänzender Höhe erhobenen Wissenschaften kaum noch einen Vertreter gleichen Ranges erstehen sahen, als jenen Alcuin, welchen Karl der Grosse für seine Pläne zur Hebung der Bildung des Frankenvolkes zu begeistern und an seinen Hof zu fesseln wusste, so half doch jede einzelne klösterliche Niederlassung an ihrem Teil in treuer Arbeit mit, den Bildungsstand der nachfolgenden Zeit heraufzuführen.

Der römische Kirchengesang wurde, man darf wol sagen, vom achten Jahrhundert ab, in einer Reihe von Klosterschulen gelehrt, von welchen diejenigen zu Canterbury, Worcester, Westminster, York wol die bedeutendsten waren. Auf seinem grossen Eroberungszuge durch die Welt standen ihm nationale Lieder entgegen, welche tief im Herzen des Volkes wurzelten und durch ihre ganze Färbung der Verbreitung des römischen Chorales überaus hinderlich sein mussten. Den germanischen Völkern insbesondere musste der gregorianische Choral in seiner Unbestimmtheit, in dem unabgeschlossenen, schwebenden seines Wesens als etwas allzu fremdes erscheinen, als dass sie sich sogleich an ihn hätten gewöhnen, für ihn ihre heimischen Lieder hätten eintauschen können. War es die Hoffnung Roms, die nationalen Gesänge aus dem Herzen des Volkes reissen zu können, so war diese Hoffnung eitel. Der römische Kirchengesang hat weit über jene Periode hinaus, da eine päpstliche Verordnung das Discantiren in der Kirche in der zuletzt üblichen masslosen Form verbot (1322), gegen das Eindringen volkstümlicher Elemente zu kämpfen gehabt; wohl gewann er den Sieg, aber nur in der Kirche und unter Einbusse seiner ursprünglichen Gestalt, seines ihm anfänglich eigentümlichen Rhythmus; die Entwicklung der Musik vollzog sich, wenn auch nicht ohne ihn, so doch, ohne dass aus dem Choral selbst hätte ein Element genommen

werden können, welches von Einfluss auf die formale Ausbildung der Kunst gewesen wäre.

Nach einer Angabe König Alfred's erzält ein Schriftsteller des zwölften Jahrhunderts, Guilelmus von Malmesbury, *Aldhelm*[9], der Abt dieses Klosters († 709), habe sich an lebhaft begangenen Stellen in der Kleidung eines Gleoman aufgestellt und zwischen alten Balladen seines Landes ernste religiöse Weisen angestimmt. Derselbe Schriftsteller erwähnt, dass Thomas, Erzbischof von York, welcher im elften Jahrhundert lebte, wenn jemand in seiner Gegenwart ein Lied nach der Weise der Spielleute (arte joculatoria) angestimmt, er es sogleich in ein Lob des Göttlichen gewendet habe. Man sieht, wie vorsichtig, wie hartnäckig und wie vergeblich die Bemühungen der angelsächsischen Geistlichkeit waren.

Welcher Art immer sie gewesen sein möge, es steht fest, dass sich auch innerhalb der Kirche selbst eine Opposition gegen den römischen Gesang geregt hat; man ersieht dies deutlich genug aus den Bestimmungen der Synode[10] von Cloveshoe (747), welche in dreissig Capiteln zusammengefasst sind, aus welchen das für unsern Zweck wichtigste hier folgt. Nach Vorschriften über die zu haltende Eintracht, das den Untergebenen zu bietende gute Beispiel in Sittenreinheit, Enthaltsamkeit und Gerechtigkeit folgt eine Ermahnung an die Priester, ihre Pflichten genau zu erfüllen, dafür zu sorgen, dass in den Klöstern fleissig gelesen werde, „denn es ist traurig, dass gegenwärtig so wenige eine Liebe zur Wissenschaft zeigen". Die Priester sollen nicht wie weltliche Poeten und mit theatralischem Pathos sprechen, sondern der einfachen und heiligen Melodie nach kirchlicher Weise folgen. Die Festtage des Herrn sollen in allen zu ihnen gehörigen Stücken, sowol was die Taufe, als die Messen und den Gesang anbelangt, auf ganz gleiche Weise gefeiert werden, und zwar „nach dem Exemplar, welches wir schriftlich von der römischen Kirche bekommen haben". Die litaniae oder rogationes sollen von

dem ganzen Volke und Clerus am 25. April nach der Weise der römischen Kirche und an den drei Tagen vor der Himmelfahrt Christi „nach der Weise unserer Vorfahren“ begangen werden, und zwar ohne eitle Nebendinge, wie oft geschieht, ohne Spiele, Pferderennen, Malzeiten . , . Die Klöster sollen die Wohnungen für Gott tätiger Menschen sein, nicht die Behausung von Poëten, Musikanten und Spassmachern.

Aus diesen Bestimmungen geht ebenso viel interessantes für die Musik- wie für die Culturgeschichte hervor. Endgiltig wurde befohlen, die angelsächsische Kirche und ihren Gesang nach römischem Muster einzurichten. Nur eine einzige Concession an die altnationalen Sitten erscheint; so wenig sie von Wichtigkeit zu sein scheint, so bedeutend ist sie: eine neue Spur, welche auf das Vorhandensein eines vor dem römischen in England herrschend gewesenen kirchlichen Gesanges hinweist[11]. Überaus interessant ist die ganze mitgeteilte Bestimmung, weil sie ein intensives Schlaglicht auf die zähe angelsächsische Eigenart, welcher die Verbindung von eingeborener und römischer Geistlichkeit trotz aller ihrer Macht und ihres Machtbewusstseins nicht zu nahe zu treten wagte, wirft. Die ganze Erscheinung erinnert lebhaft an jenen unbekannten sächsischen Dichter des „Heliand“, welcher die Auffassung der Bibel von dem bleichen, leidenden Gottessohne, welchen seine Jünger, mit einer einzigen Ausnahme, ohne Widerstand zu versuchen, ans Kreuz schlagen lassen, verwirft und für dieses Verhältnis Christi und seiner Schüler jenes Verhältnis unterschiebt, welches das Epos zwischen König und Dienstleuten annahm: die ganze fromme Täuschung geschah nur, um dem streitbaren Sachsenvolke die Gestalt Christi sympathischer zu machen, sie geschah, weil der Verfasser seinem Publikum einen jähen und vollständigen Bruch mit seinen nationalen Sitten, mit seinen ethischen Anschauungen nicht zumuten durfte.

Die Orgel in der Kirche.

Wir haben die Verbreitung der Orgel[12] in England und die Stellung des Instrumentes zum Gottesdienste in Kürze festzustellen. Die pneumatische Orgel war schon im vierten Jahrhundert in einzelnen christlichen Ländern bekannt. Neben ihr bestand noch lange Jahrhunderte hindurch, freilich wol sehr vereinzelt, die hydraulische Orgel. Noch Wilhelm von Malmesbury erwähnt eine solche. — Der heilige Augustin giebt in seinem Commentar der Psalmen die folgende Erklärung des Namens „Organum": Organa dicuntur omnia instrumenta musicorum. Non solum illud organum dicitur, quod grande est et inflatur follibus, sed etiam quidquid aptatur ad cantilenam et corporeum est quo instrumento utitur qui cantat organum dicitur. Diese Erklärung findet sich mit fast denselben Worten bei Isidorus von Sevilla, Johannes Aegidius Zamorensis, Bertholomeus de Glanvilla und anderen. Nach Platina soll bekanntlich Papst Vitalian (um 660) den Kirchengesang geregelt und die Orgel in den Gottesdienst eingeführt haben. „Er soll", denn, wie schon Ambros genügend gezeigt hat, stellte Platina[13] die Sache selbst als zweifelhaft hin, indem er hinzufügt „wie einige behaupten". Noch in der dritten Auflage seiner Geschichte der Orgel giebt Rimbault diese Einführung als ein Factum an. Der Irrtum ist auf die mangelhafte englische Übersetzung von Platina's Werk durch Rycault zurückzuführen, welcher den einschränkenden Satz des Originales einfach negierte.

Wenn auch die Bemerkung des spanischen Bischofs Julianus (um 450), dass die Orgeln in den Kirchen seines Landes etwas allgemein bekanntes seien, auf Wahrheit beruhen mag, für England können wir das Vorhandensein des Instrumentes erst vom Anfang des achten Jahrhunderts ab annehmen. Zuerst spricht erst Aldhelm von einer Orgel, und es erscheint nicht unmöglich, dass die Bekanntschaft mit dem Instrumente England durch den fränkischen Hof vermittelt wurde[14]. Ohne allen Zweifel ist es jedoch, dass die erste Orgel von Deutschland nach

der brittischen Insel gelangt ist. Deutschland und England standen nicht nur seit den Tagen der irischen Missionare in geistigem Verkehr; auch für die Wechselwirkung beider Länder auf einander in Dingen der Musik — im ersteren Falle hat das continentale Reich mehr empfangen als gegeben, im letzteren ist das umgekehrte der Fall gewesen — liegen directe Zeugnisse vor. So schreibt der Abt Cuthbert von Wearemouth an seinen bischöflichen Freund in Mainz: er möchte ihm einen Künstler schicken, der auf der Rotta spielen könne; er (C.) habe wol ein Instrument, könne aber keinen Spieler finden. Ein fernerer Beweis, um von andrem abzusehen, ist die Tatsache, dass in Deutschland — die erste Orgel soll nach Eginhard's Annalen im Jahre 757 vom Kaiser Constantin an den fränkischen Hof geschickt worden sein; die gleiche Angabe findet sich bei Simon Tunstede — der Orgelbau rascher aufblühte, als in andern Ländern, und dass schon im neunten Jahrhundert deutsche Orgelbauer nach andern Ländern giengen, um ihre Kunst zu verbreiten. Dies beweist ein von Coussemaker zitierter Brief des Papstes Johann VIII an den Bischof von Freising, worin der Briefschreiber um Übersendung einer Orgel und zugleich des Erbauers bittet. Auch die Namen der Theoretiker, welche sich mit der Mensur der Orgelpfeifen befassten — es sind auch deutsche Tractate darüber vorhanden — sprechen für das gesagte[15].

Im zehnten Jahrhundert muss der Mangel an Orgeln noch ziemlich verbreitet, ihr Fehlen aber schon empfindlich empfunden worden sein: nach Wilhelm von Malmesbury liess der heilige *Dunstan*, dessen Musikliebe von seinen Biographen mehrfach gerühmt wird, (so heisst es von ihm „sumpsit secum ex more cytharam suam, quam lingua paterna hearpam vocamus[16]) mehrfach Orgeln bauen, deren Pfeifen von Metall waren; der Heilige verschenkte sie an Kirchen. In derselben Zeit wurde von dem Grafen Elwin der Abtei Glastonbury eine Orgel geschenkt, und Wulston († 963)

beschreibt in einem Gedicht, welches Wackerbarth in englische Prosa übersetzt hat, ein wahrhaftes Monstrum von Orgel in der Kirche von Winchester, zu deren Handhabung neben 70 „starken Männern" für die Füllung der Windlade zwei Organisten erforderlich waren, deren jeder sein eigenes „Alphabet" regierte. Die Zal 70, an welcher Rimbault Anstoss nimmt, hat nach der ganzen Beschreibung nichts auffälliges: Wulston spricht ausdrücklich von der „ungeheuren" Menge von Wind in der Lade; man hatte bei der Erbauung in erster Linie offenbar den Endzweck im Auge, den 400 (!) Pfeifen Töne zu entlocken, welche gleichmässig waren und nicht Gefahr liefen, durch Mangel an Luftzufuhr unterbrochen zu werden. Die Zal der beiden Organisten hat vollends nichts auffallendes; sie ist auch sonst, auch durch Abbildungen, beglaubigt und hängt mit der überaus schwierigen Handhabung des ungefügen Instrumentes zusammen. Das Gedicht Wulstons erfordert noch einen weiteren Augenblick des Verweilens. Es ist von dem Alphabete der Organisten die Rede. Dies kann nichts weiter bedeuten, als dass eine Buchstabenreihe auf die Tasten geschrieben war. In der Tat ist dies geschehen, damit, wie es in einem Traktate heisst, der Spieler rascher die zu greifende Taste erkennen könne.

Wir haben einen flüchtigen Blick auf die Buchstabennotation zu werfen, d. h. diejenige, welche uns in der aufgeschriebenen Musik um das Ende des ersten christlichen Jahrtausends entgegentritt. Dieselbe ist doppelter Art: die eine, die Buchstabenreihe a—p umfassend, bedeutet die Tonreihe A—a', also eine Doppeloktave, die andere mit den Buchstaben a—g zeigt unsere C-dur Tonleiter an. Schubiger hat in der ersten Notirungsart eine solche für Instrumente sehen wollen, was sie, wie Riemann gezeigt hat, sicherlich nicht gewesen ist. Angewendet ist sie auch in England worden, wie das in der ersten Veröffentlichung der Plainsong Society mitgeteilte älteste Denkmal wirklich zweistimmiger Gesangs-Musik beweist[17].

In der andern Buchstabenreihe werden die Oktavtöne gleich bezeichnet. Die Tonreihe der Zeit ist eine diatonische, die Theoretiker setzen das Halbtonverhältnis in der zweiten Buchstabenreihe zwischen C und D und G und A, d. h. es ergiebt sich, dass diese Reihe (B bedeutet unser H) gleich C D u. s. w. ist. Es versteht sich nach dem gesagten von selbst, dass diese Tonschrift auch in England Eingang gefunden hat. Nicht der Fall scheint dies jedoch mit der in Irland üblichen Instrumentalnotation gewesen zu sein. Die sogenannte cambrobritische Notation, auf welche zuerst Burney in allerdings mangelhafter Weise aufmerksam machte, und welche später Fétis in seiner Histoire Générale in exakter Weise mitteilte, geht auf die „fränkische" Buchstabennotation, resp. auf die deutsche Orgeltabulatur zurück.

Die ältesten Orgeln haben wahrscheinlich nur einen Umfang von einer Oktave gehabt; zwischen dem zehnten und zwölften Jahrhundert wurde der Umfang verdreifacht. Ob die Orgel von Winchester mehr Tasten gehabt hat, oder, wie man sich, falls auch sie nur dreioktavig (diatonisch mit b zur Vermeidung des Tritonus) gewesen ist, das Verhältnis der ungeheuren Anzal Pfeifen zu den Tasten zu denken hat, lässt sich schwer sagen; das letztere selbst dann nicht, wenn man in Betracht zieht, dass bei jedem Anschlage einer Taste die höhere Oktave oder auch selbst die Doppeloktave miterklang. Nimmt man nun auch noch an, dass gleichzeitig mit diesen Tönen die Quinte erklungen hat, die Zahl 400 bleibt doch rätselhaft wie zuvor, nicht so aber die andere Bemerkung Wulstons, dass der Klang des Instrumentes wie Donner und in der ganzen Stadt hörbar gewesen wäre. Die Aufdringlichkeit des neuen Instrumentes musste in erster Linie den kirchlichen Gesang beeinträchtigen; aber dies tat seiner Verbreitung keinen Eintrag: der Abt Aelred eifert gegen die vielen Orgeln und ihren Lärm und beklagt die Mangelhaftigkeit des Kirchengesanges, und Balderic tadelt, obwol er die Orgel nicht ganz verbannt wissen will, doch

die Kirchen nicht, welche kein Instrument besitzen. Die Chronisten bedeutender mönchischer Niederlassungen erwähnen in der Folgezeit nur noch den Bau neuer Instrumente für alte und unbrauchbar gewordene, sprechen aber nicht mehr von dem Besitze einer Orgel als etwas aussergewöhnlichem [18].

Die Besorgung des Instrumentes lag wol in erster Linie dem Praecentor oder auch dem Succentor ob [19]; besondere Oganisten, welche selbstverständlich so lange vollständig überflüssig waren, als das Instrument so schwer zu handhaben war, dass sich eine einigermassen freie Musik auf ihm nicht ausführen liess, sind ganz vereinzelt erst von der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts angestellt worden [20]. Aber auch selbst damals noch, wo ihre Function doch wohl schon eine erweiterte war, hatten sie noch andere Ämter zu versehen.

Wir müssen noch versuchen, die Stellung der Orgel innerhalb des Gottesdienstes zu bestimmen [21]. Leider liegen positive Nachrichten zur Beantwortung dieser Frage nur in sehr geringer Zahl vor. Gewiss ist zunächst, dass die Einführung der Orgel in die Gotteshäuser durch ein praktisches Bedürfnis veranlasst wurde: den Sängern, resp. dem Intonator der kirchlichen Melodie die bestimmte Tonhöhe anzugeben; praktische Gründe werden auch die Begleitung des — einstimmigen — Chor-Gesanges, vielleicht nur bei dessen Studium, veranlasst haben. Den nächsten Schritt bezeichnet das organizare, d. h. die Uebertragung des Parallel-Organums auf die Orgel. Dass die Diaphonie, was Riemann andeutet, den Namen des Organums daher erhalten habe, dass möglicherweise die organisirende Stimme ursprünglich durch die Orgel angegeben wurde, ist unwahrscheinlich.

Nicht alle Arten kirchlicher Gesänge wurden durch die Orgel begleitet. Der Übersetzer von des Bertholomeus de Glanvilla Schrift „de proprietatibus rerum", welcher seine Arbeit im Jahre 1397 beendete, sagt am Schlusse des Abschnittes über die Orgel: And

nowe holy churche vseth onelye this instrumente of musicke in proses, Sequenses & Ympnes, & forsaketh all other instrumentes of musyke, und in einem Manuscripte[22] des britischen Museums wird vom Abt Johannes zu St. Albans gesagt [erstes Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts]: „instituit primitus suis in temporibus missam beatae virginis cantari cum organo". Die weitere Frage jedoch, ob die Orgel ausschliesslich nur zur Begleitung des Gesanges gedient, oder ob nicht vielmehr der Orgelspieler schon in der Zeit des Beginnes des zweiten Jahrtausends den Gesang durch ein Präambulum eingeleitet habe, stösst auf erhebliche Schwierigkeiten. Dagegen sagen lässt sich zunächst, dass uns zu wenig von den alten Gottesdienstordnungen bekannt, dass uns nichts überliefert ist, was uns direkten Aufschluss gäbe. Dafür scheint der Umstand zu sprechen, dass man solche enormen Instrumente zu bauen unternahm, wie die Orgel von Winchester, deren oben Erwähnung getan wurde. Aller Fortschritt in technischer Beziehung — der Satz passt selbstredend nicht für die Neuzeit, welche ein regstes Interesse daran hat, neue Lebenswege und Subsistenzbahnen zu eröffnen — in der Frühzeit menschlichen Culturlebens ist eine Folge unmittelbaren Bedürfnisses. Man kann also mit vollem Rechte fragen, warum wurden denn jene grossen Instrumente gebaut, wenn doch die kleinen vollständig ihren Zweck erfüllten? Warum jene Anklagen gegen die Orgeln in den Gotteshäusern, wenn sie nur den Zweck hatten, den Gesang zu stützen und zu halten, eine Bestimmung, gegen welche auch das frömmste Gemüt nichts einzuwenden haben konnte, da sie doch nur dazu diente, den Gesang rein zu halten? [Es mag immerhin bemerkt werden, dass die Winchester-Orgel offenbar ein Unicum, wenigstens für England, war.] Dies Alles ist kein stricter Beweis für die Existenz einer selbständigen, d. h. den Gesang oder einen Teil desselben ohne Mitwirkung des Gesangchores ausführenden Orgelmusik, aber es spricht für die Wahrschein-

lichkeit ihres Vorhandenseins. Ehe wir diese Bemerkungen über die Orgel in der Kirche schliessen, müssen wir noch eines Umstandes gedenken, welcher auf den ersten Blick sehr auffallend und dem vorhin gesagten direct zu widersprechen scheint: klösterliche Annalisten und Berichte über hervorragende Feste in Kirchen erwähnen, soweit wir wenigstens die Dokumente gesehen haben, der Mitwirkung der Orgel beim Gottesdienste nicht, wenigstens was die Ausführung der Messen anbetrifft. Daraus nun auf eine durch die vielen Angriffe verursachte Beschränkung der Orgel, auf ihre Degradirung gewissermassen zu einem blossen Schulinstrumente schliessen zu wollen, ist falsch; es geht dies aus den früher mitgeteilten Angaben aus Bertholomeus' Werk und dem angezogenen lateinischen Manuscripte, ebenso aus der Tatsache hervor, dass schon vom vierzehnten Jahrhundert ab einzelne Kirchen zwei Orgeln besassen. Der letztere Umstand kann uns auch veranlassen, für England in diesem Jahrhundert die gleichen Verhältnisse anzunehmen, wie sie uns in derselben Zeit aus Deutschland beglaubigt vorliegen, dem Instrumente nämlich eine mehr selbständige Stellung dem Sängerchore gegenüber zuzuschreiben: Orgel und Chor teilten sich gewissermassen in die Gesänge, die Orgel übernahm die Einleitung und den Schluss des Gottesdienstes und führte wol auch zwischen den Gesangssätzen kleine Zwischenspiele auf, welche sich aber genau innerhalb der Grenzen der Vokal-Musik gehalten haben müssen, da die technische Unvollkommenheit des Instrumentes eine freiere Bewegung wol kaum gestattet haben dürfte.

II. KAPITEL.

Die Theoretiker (bis zur ars nova des Phil. von Vitry).

Die Arbeiten, welche in England auf musiktheoretischem Gebiete während des Mittelalters geschaffen wurden, haben ausschliesslich Geistliche zu Verfassern. Dieselbe Erscheinung zeigt sich überall: in der Zeit, da die Staaten sich erst zu bilden oder in ihrem Besitzstande zu befestigen anfiengen, boten nur die Klöster eine Stätte, in welcher die geistige Arbeit gedeihen konnte. Diese Entwicklung geistigen Lebens war, was die Beschäftigung mit der Tonkunst anbetrifft, eine stetige, aber auch eine einseitige: in den Anfängen schloss sie oder versuchte sie wenigstens jedes volkstümliche Element aus der Kirchenmusik auszuschliessen. Die Musiktheoretiker der römischen Kirche duldeten noch um den Beginn des zehnten Jahrhunderts, wie Regino von Prüm bezeugt, die Alterierung keines Tones der kirchlichen Tonarten; so standen diese, deren Grundcharakter entweder Moll ist oder sich zum überwiegenden Teile diesem nähert, im schroffsten Gegensatze zu Dur, wie es der musikalischen Anschauung insbesondere der Germanen vertraut war. Die Praxis erlaubte Ausnahmen von der starren Regel; können wir dies schon aus manchen indirekten Anzeichen mit Sicherheit schliessen, so haben wir auch ein direktes Zeugnis dafür in der Gestalt des oben erwähnten gleichfalls dem zehnten Jahrhundert angehörenden zweistimmigen Kirchengesanges, dessen Tonalität im Gegensatz zum gleichzeitigen Organum bereits ziemlich entschieden im modernen Sinne ausgeprägt erscheint. Schon im elften Jahrhundert genügte einzelnen der inzwischen allgemeiner in Aufnahme gekommene Wechsel des B quadratum mit dem B rotundum nicht mehr, und nun beginnt Schritt für Schritt, sich wol manchmal verzögernd, der Zerfall und die Auflösung der „Integrität“ der Kirchentöne. Indem sich die Kirche ängstlich vor der im

Volke *traditionell* lebenden Kunst (es ist mehr als wahrscheinlich, dass die Volksmusiker erst durch die fahrenden Kleriker eine Notenschrift kennen lernten; ihre Unkenntnis einer solchen schliesst das frühere Vorhandensein nationaler Tonschriften nicht aus) abzusperren suchte, musste sie notwendigerweise in den Zustand einer gewissen Erstarrung fallen, in welcher zunächst ihre Fortbildung als lebendige Kunst nicht statthaben konnte; dafür aber ermöglichte diese Periode scheinbaren Stagnierens jeder künstlerischen Regung die Lösung einer Reihe von Fragen, welche, so sehr sie nur und ausschliesslich Sache der Spekulation war, doch erst eine Weiterbildung der Musik in künstlerischem Sinne ermöglichte und schliesslich zu einer Annäherung kirchlicher und weltlicher Kunstübung führte. In erster Linie kommt hier die Auffindung einer Notenschrift in Betracht, welche nicht nur die Höhe, sondern auch die Dauer der Einzeltöne genau bestimmte. Man kann mit Recht fragen, ob nicht alle die Lieblingsthemen mönchischer Theoretiker, alle die Spitzfindigkeiten, welche die Lektüre des Boetius wachrief, die Abhetzung pythagoräischer Monochordteilungen, die Bestimmung von Kon- und Dissonanzen auf Grund ihrer mathematischen Verhältnisse, für die praktische Musikübung völlig gleichgültig gewesen sind? Für die frühere Zeit kann die Antwort nur bejahend lauten. Von der Entstehung der Mensuraltheorie ab ändert sich jedoch die Sachlage in wesentlichen Punkten: die Konsonanz gewinnt für die beginnende Mehrstimmigkeit eine eminente Bedeutung, und so sehr uns solche Traktate, wie der auf der Bodleiana zu Oxford verwahrte des John of Tewkesbury, welcher zum grösten Teil wie ein trockenes Rechenexempel aussieht, belanglos für die Kunst, für den lebendigen Organismus, scheinen mögen, für die Praxis waren sie es keineswegs. Zwar wird man einwenden, dass die harmlosen Harmoniefolgen (sie waren übrigens nicht immer harmlos!) der ersten Jahrhunderte mehrstimmiger Gesangsmusik unmöglich solche subtilen Intervallberechnungen

notwendig machen konnten. Diese Frage kommt gar nicht in Betracht. Es handelte sich vielmehr darum: einen Zustand innerhalb der künstlerischen Betätigung zu schaffen, in welchem das Ohr sich an die mathematisch und darum auch musikalisch reinsten Intervalle gewöhnen, sie als den Ausgangs- und Endpunkt aller Musik betrachten lernte; es galt, sollte nicht von vornherein eine allgemeine Verwilderung der Keime eintreten, den Gebrauch von Dissonanzen auf das mindeste Mass zu beschränken und die rhythmischen Verhältnisse genau zu regeln. Die erste Aufgabe war, die Regel festzustellen, eine Regel, welche nicht aus der Praxis, sondern aus der Mathematik abstrahiert werden musste, dann erst durfte die Ausnahme statuiert werden. Hätte sich die Kunst des Phidias oder des Praxiteles auf das Mittelalter vererbt, so würden wir die naiven mönchischen Malereien nicht haben, in denen die Leute in der Luft stehen und Gliederverrenkungen zeigen, welche ihnen kein Akrobat so leicht nachahmen wird; wir würden die sonderbaren Rolandssäulen mit ihren merkwürdigen Proportionen nicht voller Verwunderung anstaunen können: hier galt es, die Gesetze der Perspektive und der anatomisch exakten Körperverhältnisse zunächst zu fixieren, dann erst konnte die Malerei und Skulptur wiederum Abbilder des realen Lebens schaffen. Auch hier also musste in dem einen Punkte die Theorie der Praxis vorausgehen. Wenn die griechische Musik sich nicht zur Höhe der gleichzeitigen Bildhauerkunst und Literatur zu erheben vermochte, was wir immerhin annehmen dürfen, so war der Grund der, dass sie im wesentlichen an die Gesetze des dichterischen Metrums gebunden war: ihr eröffnete sich keinerlei Perspektive, welche derjenigen vergleichbar gewesen wäre, welche sich der Musik im Schosse der christlichen Kirche, im Leben des Volkes erschloss.

Wenn also auch, wie früher betont, die formgebenden Elemente der Tonkunst ausserhalb der Kirche liegen, wenn also auch die Aufgabe, welche die Kirche in

der Geschichte der Musik zu erfüllen hatte, eine verhältnismässig einseitige zu nennen ist, so war sie doch darum eine nicht minder bedeutende. Die kirchliche Lehre hat dadurch, dass sie die starre Regel aufstellte, den Boden vorbereitet, auf dem kirchliche und weltliche Kunst, von einander lernend, sich vereinigen konnten.

Die Ansicht Coussemaker's, dass sich die Neumennotierung aus den griechischen Accenten entwickelt habe, ist von Riemann[1] in glücklicher Weise weiter entwickelt worden, insbesondere durch die Berufung auf das 19. Kapitel der musica disciplina des Aurelianus Reomensis. Die Zeichen für die daselbst gebrauchten Ausdrücke accentus acutus, gravis, circumflexio u. s. w. finden sich teilweise auch in der irischen Vokalnotation angewendet[2]. Wie sich die Notation des in St. Gallen bewahrten Gedichtes Aldhelm's zu dieser verhält, ist noch zu untersuchen[3]. Die Neumen wurden anfänglich ohne Linien notiert; die auf- und absteigenden Linien vermochten wol im allgemeinen ein Bild des Steigens oder des Fallens der Melodie zu geben, die Stellung der Neumen zu einander wurde aber nicht oder doch so wenig klar durch die Notation, dass die Theoretiker sich in Klagen über die Mangelhaftigkeit der Tonschrift, welche die zu singenden Intervalle nicht mit Sicherheit bestimmen lasse, überboten. In England ist es Johannes Cotto (XI.—XII. Jahrhundert), welcher gegen die „irreguläre" Neumennotation mit scharfen Waffen zu Felde zieht[4]; für die Kenntnis der Neumen ist sein Traktat in erster Linie von Wert. Cotto ist wenig schöpferisch beanlagt; seine Stärke und sein Verdienst liegen in seiner kritischen Tätigkeit; er ist vorsichtig in seinem Urteil, giebt Dinge, welche er nicht beweisen kann, nur unter Vorbehalt an, spricht aber dort, wo ihm Tatsachen vorliegen, seine Anschauung in ebenso bestimmter, wie klarer Form aus. Er kennt die Notation, welche Hermannus Contractus erfunden haben soll und urteilt wegwerfend über die oberhalb der Neumen geschriebenen

Buchstaben (Romanusbuchstaben): da in den Neumen, sagt er, keine zuverlässige Angabe, sie richtig zu lesen, steckt, so lösen auch die darüber geschriebenen Buchstaben die Zweifel nicht, weil sie nämlich nicht den Grad des Steigens oder Fallens bezeichneten. Von dem Grade der Verehrung, welche nach Ambros Cotto dem Guido gegenüber verraten soll, ist er in Wahrheit frei; er hat nicht in dem Masse, wie die spätere Zeit, dazu beigetragen, auf den Namen des Aretiners alle möglichen, zum weitaus grössten Teil unverdienten Ehren zu häufen. Bei einem so kühlen und nüchtern abwägenden Geist berührt es doppelt merkwürdig, wenn wir ihn einmal ganz kritiklos antreffen; so werden wir ihn später als Ästhetiker finden, so tritt er uns entgegen, wenn er den „schönen Weg" der Melodieerfindung preist, welcher alles dem Zufall, oder im Sinne der Zeit, dem heiligen Geiste und seiner Mithilfe überlässt: die Töne der Guidonischen Reihe werden nacheinander durch die fünf Vokale wiedergegeben, und der Gesang entsteht nun auf Grund der die Silben zum Klingen bringenden Laute. Zu Cotto's Zeit waren die dem Guido von Arezzo zugeschriebenen Solmisationssilben bereits in England bekannt; in die Praxis eingeführt sind sie, wie Riemann hervorhebt, nur, um den Tritonus f—h zu vermeiden. Mit dem Augenblicke ihrer Entstehung und Annahme war der Begriff einer in sich abgeschlossenen Tonleiter vernichtet, standen die Oktavtöne nicht mehr in Beziehung zu einander; denn sobald ein Gesang die Grenze des ersten, auf dem Γ beginnenden Hexachordes überschritten hatte, erfolgte die Bestimmung seiner Töne von C, der unteren Grenze des Hexachordes, aus. Welche Summe von Schwierigkeiten die Mutation in sich barg, ist bekannt genug, ebenso, wie lange Zeit es brauchte, bis Mattheson, der diesmal keinen Zopf trug und statt des Schwertes den Knüppel in der Hand hielt, sie klobig-fröhlich zur Erde bestattete [5]. Die Solmisation setzte sich aber auch, indem sie den Begriff der Tonalität im Sinne

einer in sich abgeschlossenen melodischen Linie von der denkbar grösten Vollkommenheit verwarf, in Gegensatz zu der Volksmusik, freilich nur in einen theoretischen. Wir sehen diese zu Cotto's Zeiten gewaltige Vorstösse machen; B quadrum und B rotundum bestanden schon längst neben einander, galten aber, was charakteristisch genug ist, als eine Note (una vox). Cotton klagt nun, dass manche seiner Zeitgenossen hiermit noch nicht zufrieden seien, sondern nach weiteren Alterierungen verlangten. Die musica ficta oder falsa, auch inusitata genannt, welche sich hiermit ankündigt, werden wir aber später als entschiedenstes Element der Instrumentalmusik wiederfinden, welche wegen ihrer Pflege dessen, was dem Volke lieb und vertraut war, der Kirche zu Zeiten verhasst genug war.

Wir haben gesehen, dass sich die Unbestimmtheit der Neumenschrift in der praktischen Musikübung in bedenklichster Weise geltend machte. Ihre Umbildung in die Nota quadriquarta hat sich ganz allmälig vollzogen. Die musica plana kannte ursprünglich eine später longa und eine, brevis genannte, Note, welche anfänglich keine verschiedene d. h. messbare Geltung besassen; ihr Vortrag wurde durch das Metrum des Textes und dessen Cäsuren bestimmt. Nachdem sich die Umwandlung der Neumen in Noten vollzogen, die beginnende Mehrstimmigkeit — im weiteren Sinne als sie das Organum bedeutet — die theoretische Lehre von der Mensur geweckt hatte, trat der cantus planus, die Folge gleichlanger Noten, mehr und mehr in den Hintergrund der theoretischen Betrachtung; dem Ansturm der Mensur konnte er auf die Dauer nicht widerstehen, und erst in unserm Jahrhundert haben sich energische Bestrebungen[6] Gehör zu verschaffen gewusst, ihn in seiner alten Form wiederherzustellen. Die Erfindung der Noten rief die Erfindung der Schlüssel ins Leben. Aus den anfänglich gebrauchten fünf entwickelten sich im

Laufe der Zeit mehr. Es ist nicht unsere Aufgabe, diese Weiterbildungen zu verfolgen.

Die grosse Bewegung, deren Ziel die Mensur in der Musik war, ist nicht die Schöpfung eines einzelnen Mannes gewesen; sie war die Erfüllung eines Postulates, das in der Luft lag. Man kann nicht sagen, die Mehrstimmigkeit sei im Gange der Entwicklung die Sekundärerscheinung, die Messung der Töne nach ihrem gegenseitigen Werte das primäre gewesen; weil das Bedürfnis nach mehrstimmigem Gesange, und zwar einem Gesange, welcher über das Organum hinausgieng, vorhanden war, und die alte Notirungsweise nicht ausreichte, so machte sich die Forderung nach einer neuen Tonschrift, welche den gesteigerten Bedürfnissen genügen konnte, geltend. Wie uns Walter Odington[7], ein englischer Theoretiker, (XIII. Jahrhundert) mitteilt, haben die „früheren“ Tonsetzer die longa in zwei breves, die brevis in zwei semibreves geteilt. Es ist schon oben hervorgehoben worden, dass die Zweiteiligkeit in jedem Falle das natürliche Verhältnis ist: Hebung und Senkung der Hand, der Rhythmus des Marschierens weisen darauf hin. Nachdem aber, wie derselbe Autor schreibt, die Kunst zur Vollkommenheit gediehen war, teilte man die genannten Noten im Verhältnis von 1 : 3 und begann nun, um den Ausdruck „vollkommen“ verständlich erscheinen zu lassen, ihm eine symbolische Bedeutung beizulegen, auf die heilige Dreieinigkeit hinzuweisen. In diesen Angaben liegt ein Fingerzeig von eminenter Wichtigkeit für die volkstümliche Kunst: ihr rhythmisches Prinzip war die natürliche Teilung, das Verhältnis ihrer Notenwerte von 1 : 2. Die kirchliche Kunst des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts kannte nur die Gliederung einer Zeiteinheit in drei unter sich gleiche Zeitteile. Leider sprechen die mönchischen Theoretiker nur in ganz allgemeinen Ausdrücken von der Volksmusik, wie der Verfasser eines bei Gerbert abgedruckten Traktates[8]: nicht nur die Instrumentisten, auch

weltliche Sänger und Sängerinnen bemühen sich soviel sie nur können, um das Volk zu ergötzen. Dass das Chroma in der Volkskunst nicht ausgeschlossen war, beweist die stetige Hinweisung darauf (so bei Cotton), dass die Kirche nur das diatonische Klanggeschlecht anerkenne; und aus den Angaben über die beim Volke beliebten Tonreihen lässt sich, da Beispiele fehlen und die Terminologie verschwommen ist, auch nicht weiter, als im allgemeinen auf die Vorliebe für die der Kirche am wenigsten genehmen Reihen schliessen. Johannes Saresberiensis (XII. J.), welcher übrigens ausdrücklich noch unter Berufung auf die „heiligen Väter" den Gebrauch der Instrumente in der Kirche erlaubt wissen will[9], tobt besonders gegen den „Phrygius modus", und ruft ein Decret der griechischen Philosophen gegen ihn auf, um seine Schädlichkeit zu zeigen, freilich wol, wie später der von Bellermann angeführte J. Bona[10], nichts von der griechischen Bedeutung der Namen der Tonarten wissend. Es muss dahin gestellt bleiben, ob Johannes die mittelalterliche phrygische, d. h. auf E beginnende Tonreihe wirklich gemeint oder ob er sich eine eigene Bezeichnung zurechtgemacht hat; interessant ist, dass er sie nicht allein für verderblich hält, sondern noch von den „übrigen" spricht, „durch welche man in das schlüpfrige und verderbliche hinabsteigt". Auch diese Auffassung, welche sich wol in erster Linie gegen die ionische Tonart in ihrer Normal- und ihrer Transpositionslage richtet, wurde im Laufe der Zeit überwunden: das sechzehnte Jahrhundert empfand nur die damals hyperäolisch genannte, von H ausgehende, Tonart, wegen der verminderten Quinte als zur Melodiebildung ungeeignet.

Zwischen der Tätigkeit Cotto's und der Niederschrift des Tractates de speculatione musices (in sechs Büchern) durch Walter Odington liegt ein Zeitraum von hundert Jahren, während welcher Zeit ein Theoretiker in England, von dem uns mehr als der Name überliefert wäre, nicht erschienen ist. John von Salis-

bury kann füglich nicht unter die Theoretiker gerechnet werden, sein Buch ist eines der vielen Produkte mittelalterlicher Vielwisserei, beschäftigt sich aber nicht eingehend mit der Tonkunst. Interessant ist die Tatsache, dass er sich seine Bildung auf Reisen, besonders in Paris, erworben hatte. Wir können die Bedeutung, welche die französische Hauptstadt schon im zwölften Jahrhundert für England gewonnen hatte, von nun an in ihrem Wachstum auch in Fragen der Musik Schritt für Schritt verfolgen. — Odington hat in England zwei Zeitgenossen, welche neben ihm als Musiktheoretiker tätig waren, gehabt: den Adamus Dorensis, welchen Holinshed's Chronik unter die Zeitgenossen Johann's ohne Land (—1216) zält. Bale und Pitts lassen ihn in der Abtei von Dore erzogen und in den freien Wissenschaften wol erfahren gewesen sein. Er soll eine Abhandlung über die Musik geschrieben haben und schliesslich Abt des genannten Klosters geworden sein. Der andere ist Gregory von Bridlington, Präcentor und später Prior daselbst. Er wird als Verfasser dreier Bücher über die Musik genannt. Auch ihn erwähnt Holinshed[11].

Walter Odington war Mönch im Kloster Evesham; dort schrieb er seinen Tractat, nachdem er möglicherweise vorher einige Zeit in Paris studiert hatte[12]; im Jahre 1228 wurde er zum Bischof von Cantuaria (auch Dorobernia genannt, Hauptstadt von Kent) gewählt. Holinshed[13] rechnet ihn unter die berühmten Zeitgenossen Heinrich's III., womit selbst für eine annähernde Bestimmung seiner Lebensgrenzen nichts gesagt ist, da der König erst im Jahre 1272 nach 56jähriger Regierung starb.

Es ist nicht unbedingt von der Hand zu weisen, dass der Mönch von Evesham aus Franco geschöpft habe, obwol Ambros gegen Burney[14] den Satz ausspielt, beide hätten nur das gelehrt, was zu ihrer Zeit allgemein giltig gewesen wäre. Franco war das gei-

stige Haupt der Theoretiker von etwa 1150 bis zum Ende des folgenden Jahrhunderts; sein Einfluss auf die Pariser Schule (Entstehung des Namens Franco von Paris!) ist unbestritten. Paris war die geistige Centrale der Zeit, die Vertreter der englischen Frührenaissance haben sammt und sonders ihre Bildung daselbst erworben; ihre literarische wie ihre weltmännische Bildung wurzelt auf französischem Boden[15]. Auch für die Musik gilt dies: vergleicht man Odington's Lehre von den musikalischen Formen mit den Erzeugnissen früher französischer Tonsetzer und erinnert man sich an das Fehlen ähnlich ausgebildeter Werke in andern Ländern, so muss man auf eine Anwesenheit Odington's in Paris schliessen. Die Ähnlichkeit der Lehre des englischen Mönches mit derjenigen Franco's tritt an vielen Stellen klar zu Tage; aber er schrieb sein Vorbild nicht einfach ab: seine Schrift zeigt, wie Jacobsthal sagt, wenn auch nur wenige, doch deutliche Spuren des Strebens, Franco's Lehre weiter zu entwickeln. Es ist bekannt, dass sich bald nach Canonisierung der vier älteren Notengattungen (zu den genannten war noch die duplex longa getreten, welche in gewisser Weise als Gegenpart gegen den discantus Verwendung fand) das Bedürfnis herausstellte, auch die kleinste derselben, die semibrevis zu teilen, offenbar, um durch grössere Abwechselung innerhalb der rhythmischen Reihen auch die Ausdrucksfähigkeit der Musik zu steigern, d. h. einem, wenn nicht Alles täuscht, im Volke ruhenden Wunsche Genüge zu leisten. Wir ersehen dies ganz deutlich daraus, dass man zunächst weder Namen noch besondere Gestalt für die neue Note hatte und ihre Berechtigung nur für die Instrumentalmusik theoretischer- d. i. kirchlicherseits anerkannte. So nur kann der sonst ganz unerklärliche Widerstand gegen die Einführung der geteilten semibrevis in die Kirche erklärt werden, dass man in ihr eine Concession an das Volk und seinen ihm durch seine eigene Kunstübung anerzogenen musikalischen Geschmack sieht. Aber alles Eifern half nichts;

der Kopf der Theoretiker steckte in einer Schlinge: dort die Kirchenväter, welche die Instrumente zur Verschönerung des Gottesdienstes tauglich hielten, die eigene Liebe zur vielfarbigen Kunst des Volkes, hier die Lehre, wie sie von der Kirche anerkannt und ihnen überkommen war. Die Art, wie man sich aus dem Dilemma heraushalf, entbehrt einer gewissen Komik nicht, zeigt aber andrerseits die Zähigkeit der Tonlehrer: verlangte auch der Canon das Festhalten an dem als unbedingte Norm feststehenden Gebrauche der genannten Notenwerte, verbot er somit auch die Teilung der semibrevis, so untersagte er doch nicht, die brevis in mehr als drei, in vier oder sechs kleinere Noten etwa zu zerlegen, welche ja nun tatsächlich die erwünschte kleinere Gattung darboten; diese behielt aber den Namen semibrevis. O d i n g t o n geht nun über diese Neuerung noch einen Schritt hinaus; er teilt die ältere semibrevis direct und nennt die Teilnoten minutae; aber, es ist lächerlich, wie ängstlich auch er, welcher doch das Absurde der ganzen Sache erkannt haben muss, vorschritt, die Form der semibrevis behielt er gleichfalls bei, damit er sich, wie er selbst charakteristisch genug sagt, nicht von andern zu unterscheiden s c h e i n e. Der Buchstabenglaube hat wol Dinge von grösserer Wichtigkeit, nicht aber lächerlichere Producte ins Leben gerufen. Als sich nun im vierzehnten Jahrhundert zu dem dreiteiligen der vorher feierlich verstossene volkstümliche zweiteilige Rhythmus aufs neue gesellte, da wurde endlich auch der bis dahin tatsächlich namenlosen Notengattung eine Sonderbezeichnung, diejenige der minima, beigelegt.

Es ist jene nicht die einzig positiv neue Erscheinung, welche Odington's Abhandlung als überaus wertvoll erscheinen lässt. Wir erkennen aus andern Stellen, wie die Volksmusik der kirchlichen Lehre noch weiter Boden abgewonnen hatte und müssen zu diesem Zwecke nochmals auf die Solmisation und die musica falsa, von

welch letzterer späterhin im Zusammenhange die Rede sein muss, einen Blick werfen.

Zunächst die Solmisation resp. das dieser zu Grunde liegende Hexachordsystem und dessen Tonalität. Das Hexachordum durum Γ—E möge vorläufig in Bezug auf seine Tonalität unbestimmt bleiben. Das H. naturale, von C—a reichend, erscheint als Ausschnitt aus dem sechsten Kirchenton, unserem C-dur. Das H. molle bezeichnet ebenso einen Teil des fünften Tones, während die frühere F-Reihe ohne das b molle sich dem Moll näherte. Bezeichnet somit das Auftreten des b molle schon eine eminente Hinwendung zum Durgeschlecht, so geschah eine solche in noch höherem Grade bei den schon vor Odington geschehenen Bildungen der Hexachorde von andern Tonhöhen aus. Jetzt wurden auch noch andere Töne alteriert, sogar die Unterscheidung, dass b den tieferen, ♮ (aus welchem sich nicht nur unser modernes Auflösungszeichen, sondern auch unser ♯ herleitet) den höheren und erhöhten Ton anzeigt, wurde getroffen. Von diesen Gesichtspunkten aus können wir die Tonalität des Hexachordum durum zur Zeit Walter's als Dur auffassen. (Das in ihm erscheinende B ist, wie schon früher angeführt, unser H.[16]) Wir sehen also, bis zu welchem Grade sich schon zu Odington's Zeiten die musica ficta Geltung verschafft hat. Die musica ficta erscheint als der Pionier der modernen Tonarten, und zwar insbesondere in der Richtung wirksam, dass sie der Duranschauung die Wege bahnte. Dass sie in diesem Sinne in engstem Zusammenhange mit der Volksmusik steht, bedarf nach den neuesten Forschungen über die Musik des Volksliedes kaum eines Beweises mehr[17].

In seiner Begründung der neuen Töne zieht Odington[18] nun freilich noch nicht die letzten Consequenzen, so dass man sich sein System der musica ficta nicht als durch die moderne chromatische Tonleiter wiederzugeben denken darf. Er erkennt als „voces mobiles“ die folgenden sieben Töne an: E, F, b, c, e, f, $\overset{\text{b}}{\text{b}}$, und

zwar macht, um ihn direct anzuführen, E mit hinzugefügtem b rotundem zu dem höhern F einen Ganzton, die Entfernung des b von E zu F einen Halbton, F mit hinzugefügtem ♮ quadrum ergiebt zu G einen Halbtonschritt, ohne ♮ quadrum einen Ganzton. Zwei voces mobiles aber, fährt er sodann fort, nämlich b acuta und $\overset{b}{b}$ superacuta kommen nur für das Monochord in Betrcht: die übrigen (voces mobiles nämlich) aber nennen die Musiker falsch, nicht weil sie dissonirend sind, sondern weil die Alten sie nicht gebraucht haben, d. h. seine theoretischen Vorgänger. Es ist überflüssig, weitläufig die Rückschlüsse, welche sich aus den letzten Worten des Autors ergeben, zu ziehen: zu Odington's Zeit hat die Volksmusik, insbesondere die Instrumentalkunst sich in dem durch die Natur ihrer tongebenden Körper bedingten Umfange aller der Töne bedient, welche wir noch heute gebrauchen. Die Erkenntnis dieser Tatsache verhilft uns zwar nicht dazu, eine Vorstellung des Klanges von Instrumentalstücken jener Zeit zu formen, doch ist sie für die Würdigung der historischen Bedeutung der Instrumentenmusik so überaus wichtig, dass sie nicht nachdrücklich genug betont werden kann.

Odington's Werk ist für die Kenntnis der im dreizehnten Jahrhundert gebräuchlichen Gesangsformen von hohem Werte. Es erscheint jedoch angezeigt, an dieser Stelle auf ein Eingehen auf dieselben zu verzichten und erst später nach Erledigung gewisser Vorbetrachtungen auf den Mönch von Evesham zurückzukommen.

Wir schalten hier einige Sätze ein, welche sich mit den ästhetischen Anschauungen der Zeit beschäftigen. Es geschieht dies, um einmal das Zeitbild zu vervollständigen, andrerseits den gewaltigen Fortschritt, welche Johannes de Muris' Anforderungen an ein Kunstwerk bezeichnen, klar erkennen zu lassen. Wenn Vischer's berühmtes Wort: die Ästhetik ist noch in den Anfängen — wahr ist, (und ein Blick auf ihre Geschichte bestätigt das Dictum ebensowol, wie die heute noch in den meisten

Köpfen herrschende Unsicherheit und Verschwommenheit ästhetischer Begriffe), so wird man mit nicht eben grossem Zutrauen an die ästhetischen Auskramungen des Mittelalters gehen. In der Tat ist an der ästhetischen Weisheit der mittelalterlichen Theoretiker, wenn man von Joh. de Muris absieht, nichts weiter bemerkenswert, als die eiserne Beharrlichkeit, mit welcher der eine das nachspricht, was der andere vorgesprochen hat. Liest man Bemerkungen wie die folgende, welche sich bei Cotton u. a. findet, dass ein für die Jugend bestimmter Gesang anderen Charakter zeigen müsse, als ein für einen Greis geschriebener, so glaubt man zunächst, irgend einer tiefergehenden Erörterung auf der Spur zu sein. Fragt man aber nun allgemein, unter welchen Bedingungen erfüllt etwa ein kläglicher Gesang seinen Zweck, befriedigt er ästhetisch seine Zuhörer, so haben wir die Antwort: wenn er in der hypolydischen Tonart steht. Anfangs war dabei noch eine Berufung auf die Alten möglich, welche ihren Tonarten gleichfalls verschiedene ästhetische Wirkung zuschrieben; als aber einmal die Verwirrung in der Terminologie der Kirchentöne eingerissen war, und deren Bezeichnungen sich mit den Namen der griechischen Tonarten durchaus nicht mehr deckten, hatte die Charakteristik, welche so wie so nicht mehr als eine Spielerei ist, durchaus keinen Sinn mehr. Dass unter diesen Umständen von der Anerkennung des frei schaffenden Künstlergeistes nicht die Rede sein kann, versteht sich von selbst. Cotto seinerseits ist zwar ehrlich genug, zuzugeben, dass auch die Volksmusiker (ioculatores et histriones), trotzdem sie ungebildete Leute seien, wol süsstönende Melodien zu schaffen vermöchten, aber, fügt er bei, wie die Grammatik, die Dialektik und die andern freien Künste so lange für nicht begründet genug erachtet werden, so lange ihre Lehren nicht in klar gefasster Regel angegeben sind, so wird auch die Musik, so lange sie sich nicht vollständig in die ihr von der Kirche gesteckten Grenzen begiebt, für vollkommen nicht erachtet werden.

Der Nachsatz rührt nicht von Cotto her, er ergiebt sich aber aus dem Zusammenhange von selbst. Zwar wird der Ausdruck „schön" öfter gebraucht. Cotto sagt: am angenehmsten sind im Gesange jene beiden Consonanzen, die Quarte und die Quinte, wenn sie passend an ihren Stellen gebraucht werden. Ebenso ist es „schön", wenn das Neuma durch dieselben Noten, durch welche es abwärts gestiegen ist, auch wiederum aufsteigt. Aber nun irgend eine Erklärung für den Grund seiner Freude an derartigen Gängen zu geben, fällt ihm nicht ein. Von freier Entfaltung einer Melodie ist nicht die Rede, die Lehre vom ambitus, dem Umfange der Melodie, schnürte die dürftigen melodischen Körperlein wie auf einem Prokrustesbette fest, derweil die lustigen Spielleute höchst unartige Kinder in die Welt setzten, welche sich in nichts an den heiligen Regelkram kehrten. Der Umfang war für die kirchlich approbierten Melodieen verschieden, je nachdem sie authentisch oder plagal waren: die ersteren stiegen in der Regel von der Finale bis zur Oktave, ausnahmsweise bis zur Dezime, die letzeren von ihrer Finalis (dem Ausgangspunkte der authentischen Reihen) bis zur Quinte, und als Ausnahme bis zur Sexte auf. Diese Angaben macht u. a. Cotto.

Trotz aller naiven Einfalt, mit welcher das Mittelalter von Isidorus bis auf Cotton, Roger Baco, Bertholomeus de Glanvilla u. s. w., und auch die Theoretiker folgender Jahrhunderte immer wieder die gleichen Gesichtspunkte, welche den „Wert" der Musik ausmachen sollen, wiederholen, trotz der ununterbrochen fortgesetzten Beschwörung David's, welcher dartun soll, dass die Musik sogar die Schwermut zu heilen im Stande sei, soll man die ästhetischen Ergüsse der Zeit nicht bloss mit mitleidigem Lächeln betrachten: sie hatte andere Aufgaben zu erfüllen, das Gebäude, das der Kunst zur Wohnstätte dienen sollte, sein gutes Stück zu fördern. Darüber freilich darf man lachen, wenn man uns heute noch wie aus einem Raritätenkasten

die alte Weisheit auskramt, wenn man sich mit dem Gedanken trägt, das, was David nach den Worten der Bibel gelungen, in grossem Massstabe nachzuahmen[19]: ein Versuch, der vielleicht gelingen wird, wenn uns ein glücklicher Fund darüber belehrt, was und wie er vor König Saul einst gespielt hat.

Franco's Lehre blieb (wir müssen im folgenden Abschnitte auf einige Punkte derselben eingehen) bis zum Ende des dreizehnten Jahrhunderts das A und O der gelehrten Musiker. Wol etwas später kommentierten und erweiterten in England Robert de Handlo und John Hanboys seine Theorie. Die beiden Abhandlungen sind unbedeutend, insofern sie neues und brauchbares der theoretischen Lehre nicht hinzufügen, auch sich im grossen und ganzen auf die Elemente der musikalischen Grammatik beschränken; von Interesse erscheinen sie jedoch dadurch, dass sie einer Reihe von Versuchen und Vorschlägen zur Vervollkommnung resp. zur Erweiterung der Notenschrift und ausserdem der Namen einiger unbekannt gebliebener Theoretiker Erwähnung tun. Beide fallen allerdings ausserhalb der diesem Abschnitte zugewiesenen zeitlichen Grenze; da aber Robert de Handlo seine Lehre in erster Linie selbst auf Franco's Theorie stützt, so erschien ihre Anführung an dieser Stelle angezeigt. Hanboys erscheint mehrfach von de Handlo abhängig, auch in dem formellen Aufbau seines Stoffes; Holinshed setzt seine Lebenszeit wol fälschlich erst in die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, indem er ihn unter den Zeitgenossen Edward's IV. anführt.

Das Bedürfnis nach grösseren und kleineren Notenwertzeichen veranlasste Handlo, „der Übersichtlichkeit wegen“ die Einschiebung einer semilonga zwischen longa und brevis vorzuschlagen; er reiht mehrere longae aneinander und bezeichnet durch kleine senkrechte Teilstriche ihre Anzal; die Form dieser „larga“ ist bei Hanboys eine andere, sie galt bei ihm zwei oder drei doppelte

Longen. Das Wort „larga" muss zu des Joh. de Muris Zeiten aufgekommen sein, welcher über diese Erfindung eines „Doctor modernus" spottet. Ausführlich spricht Joh. Veruli de Anagnia über den Ausdruck; er giebt zwar die Figur nicht an, hat aber offenbar die larga des Hanboys im Sinne, da er übereinstimmend mit diesem in Bezug auf sie sagt: wir singen mehr über die Mensur der longae als diejenige der largae. Handlo berichtet über den Versuch eines frater Robertus de Brunham, die Pausenzeichen zu reformieren, welcher jedoch keinen Anklang gefunden hat, was wol damit zusammenhängt, dass die Pause für die larga perfecta ein in der Tat unvollkommenes Bild bot (ebenso die für die anderen perfekten Werte), indem sie vier Linien und die Hälfte des obersten Spatiums einnahm, während die Pausen für die imperfekten Werte mit den Grenzen der Linien zusammenfielen. Hanboys erwähnt noch die Versuche eines W. de Doncastre und eines Robert Trowell zur weiteren Ausbildung der Notenschrift, über welche man die nötigen Angaben bei Riemann findet.

Die Theoretiker (bis auf die Zeit des Guilelmus Monachus).

Ehe wir eine Reihe anderer Theoretiker kennen lernen, ist es nötig, uns mit einigen Worten die Grundzüge der „ars nova" des Philippus Vitriacus[1], gegen welche Johannes de Muris anzukämpfen versuchte, zu vergegenwärtigen. Wir haben schon gesagt, dass die ausschliessliche Herrschaft des dreizeitigen Rhythmus und der Dreiteilung der Notenwerte im vierzehnten Jahrhundert durchbrochen wurde; die neuen Kombinationen ermöglichten eine bei weitem vielseitigere Art der musikalischen Metren. Die Hauptvertreter der älteren Richtung kannten fünf resp. sechs „modi", so Franco, so Johannes de Garlandia, so Odington. In den modi Franco's bildeten mit Ausnahme des fünften, welchen breves und semibreves darstellen, nur die Longen und Breven die rhythmischen Reihen; genau dasselbe findet sich bei Odington angegeben, und der pseudonyme Ari-

stoteles erzielt eine grössere Mannigfaltigkeit nur dadurch, dass er die Teilung der brevis in semibreves öfter, als vor ihm geschehen, anwendet. Diese rhythmischen Reihen unterscheiden sich in nichts von den metrischen Schemen aneinandergereihter Trochäen (–◡), Jamben (◡–). Daktylen (–◡◡), Anapästen (◡◡–), Sponden (– – –). Der sechste Modus stellte wahrscheinlich eine Bewegung durch lauter Kürzen dar[2]. Die Anwendung dieser metrischen Schemata auf den Gesang würde, wenn innerhalb eines solchen nur eine der Reihen hätte gebraucht werden dürfen, notwendigerweise zu einem überaus langweiligen Einerlei geführt haben; dem war aber nicht so: das Metrum konnte jederzeit wechseln. Von den weiteren theoretischen Betrachtungen der Modi glauben wir hier absehen zu dürfen; für die Praxis waren sie von Wert insofern, als sie ein sicheres Mittel zur Erkennung der Notenwerte darboten: die Longa vor der Longa war perfekt, d. h. dreizeitig, ebenso vor zwei oder drei Breven und der Pausa longa; eine der Longa vor- oder nachgesetzte Brevis imperfizierte dieselbe, d. h. diese zweiteilige Longa füllte nun mit der resp. Brevis den Takt aus, denn Franco und seine Schule konnte sich eine alleinstehende zweizeitige Longa nicht denken. Die beginnende Durchführung einer selbständigen Zweiteilung erregte bei den Theoretikern der älteren Richtung gewaltigen Widerspruch. Die „ars nova“ vollzieht die neue Proportionierung in dieser Weise: die Teilung der Longa in Breves wird „modus“, diejenige der Brevis in Semibreves „tempus“, diejenige der Semibrevis in Minimae „prolatio“ genannt, und zwar bezeichnete man, getreu im Geiste der älteren Mensuralisten, die Teilung als perfekt resp. bei der Prolation mit „major“, wenn Dreiteilung, wenn hingegen Zweiteilung statthatte, mit imperfect und „minor“. Die nun erfolgenden Mischreihen, in welchen z. B. der modus perfectus und das tempus imperfectum auftreten, bezeichnete Johannes de Muris als ungehörig; er sah in ihnen die Er-

gebnisse müssiger Spekulation, die zu nichts gutem führen könne. Die alte Kunst bot freilich kein Mittel, dergleichen Verhältnisse erkenntlich zu machen, darum führte man jetzt besondere, an den Anfang der Stücke gesetzte Zeichen ein, welche, teilweise recht ungeschickt gewält und darum auch nicht sämmtlich in der Folge beibehalten, den modus perfectus u. s. w. bezeichneten. Plötzlichen Wechsel der Mensur innerhalb des Satzes bezeichnete man, um die ihm unterworfenen Noten aus der schwarzen Notierung herauszuheben. durch rote Noten, an deren Stelle später weisse traten.

Philip von Vitry erkennt als perfekte Konsonanzen: Unisonus, Quinte und Oktave; als imperfekte Konsonanzen: grosse und kleine Terz, grosse und kleine Sext. Dissonanzen sind ihm: grosse und kleine Sekunde, Quarte, Tritonus, grosse und kleine Septime. Beachtenswert ist die Einreihung der Quarte unter die Dissonanzen; sie hat für die nächste Folgezeit nicht nur in Frankreich, sondern auch in England (man erinnert sich an das, was noch Joh. Cotto über sie sagte) ihre Rolle als Konsonanz ausgespielt. Des Philippus Regeln über den Discantus, den mehrstimmigen Gesang, von welchem weiter unten gesprochen werden wird, lassen sich dahin zusammenfassen: steigt die Melodie, so fällt der Discant, und umgekehrt. Ausnahmen finden nur bei Anwendung imperfekter Konsonanzen statt. Jeder Kontrapunkt beginnt und endet mit einer vollkommenen Konsonanz (eine Regel, welche nicht neu ist; schon Guido's Zeit hatte sie, wenn auch nicht für den „Kontrapunkt", befolgt). Zwei vollkommene Konsonanzen derselben Art dürfen sich unmittelbar nicht folgen, ausnahmsweise kann dies bei unvollkommenen geschehen. Dissonanzen sind vom gleichen Kontrapunkt ausgeschlossen, finden aber im Cantus floridus Anwendung. Zu diesem trat nun noch der Gebrauch der in semiminimae geteilten minimae. Es möge uun hier genügen, darauf hinzuweisen, dass die Regeln zur Erkennung der perfectio, der im

zwölften und folgenden Jahrhundert in der kirchlichen Kunst ausschliesslich herrschenden Taktart [d. h. der Gesammtheit von drei „tempora“, unter welche alle Noten eines Satzes gruppiert werden müssen; Taktstriche hatte man nicht, man behalf sich mit dem punctum divisionis in zweifelhaften Fällen, oder, um doch wenigstens eine kleine Abwechselung hineinzubringen, würdig des Zeitalters scholastischer Haarspalterei, eines „gefüllten“ kleinen Kreises, welcher, wie ihn Odington bietet, vielleicht um etwas mehr als ein Haar breiter als der Divisionspunkt ist], dass die Regeln der perfectio also, wie sie „Franco und die übrigen Lehrer“ der Mensuralmusik gegeben hatten, vom vierzehnten Jahrhundert ab nicht mehr ausschliesslich auf die beiden grössesten Notenwerte Bezug hatten, sondern auch auf die kleineren, welche nun auch ihrerseits imstande waren, die Imperfizierung auch entfernter stehender grösserer Noten zu bewirken. Dadurch wurde eine rhythmische Verschiebung der normalen Melodieverhältnisse verursacht, die Synkope in's Leben gerufen, durch welche nicht nur die Rhythmik bedeutend an Vielgestaltigkeit gewann; auch zur Ausschmückung und Belebung der melodischen Linien trug sie wesentlich bei, und dadurch, dass sie die harmonischen Beziehungen der Melodieen in mehrstimmigen Sätzen schärfer in's Ohr fallen liess, wurde sie ein Faktor von höchster Wichtigkeit zunächst in der ersten Blütezeit der kontrapunktischen Musik, in der Ära der Niederländer.

Als den Hauptvertreter dieser hier flüchtig skizzierten Richtung bezeichnen zeitgenössische Schriftsteller, wie gesagt, den Philippus Vitriacus, welcher seine „ars nova“ wahrscheinlich im Jahre 1321 vollendete. Der Anonymus I und nach ihm Simon Tunstede bezeichneten ihn als die Blüte der ganzen musikalischen Welt, und noch William Cornish[3] hat, wie man denn noch im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert liebte, die Namen der „Erfinder“ der Musik in Poesie und Prosa, und zwar jedesmal, abgesehen von aller

naiven Kritiklosigkeit, in der krausesten Chronologie an eine Schnur zu reihen, auch W. Cornish, ein Musiker Heinrich's VII. und seines Sohnes, hat des Vitriacus zugleich mit dem Namen seines grösten Gegners gedacht:

And the first pryncipal, whose name was Tuballe,
Guido, Boice, John de Muris, Vitryaco and them al...

War Johannes de Muris ein Engländer?[4] Mit Sicherheit kann die Frage weder bejaht noch verneint werden. Bontempi nennt ihn Italiener, Coussemaker glaubt, dass der Name de Muris (gallice de Murs vel de Meurs) den Ort seiner Geburt bezeichne; da aber mehrere Orte dieses Namens existieren, so sind wir immer noch nicht in der Lage, klar zu sehen; „bis etwas sicheres gefunden wird, steht fest, dass Johannes in Belgien (Gallia) geboren ist.“ Bale, Tanner, Hawkins u. a. nennen ihn Engländer, ein von letzterem zitiertes Manuskript „Normannus“. Der Name Johannes kommt häufig genug in den erhaltenen englischen Mönchsregistern des vierzehnten Jahrhunderts vor; wer dahinter versteckt ist, kann Niemand sagen. Dass er in Paris war, sagt Johannes selbst, nicht aber, dass er dort gelehrt habe. War er ein Franzose, so ist unzweifelhaft anzunehmen, ein Mann von seiner Bedeutung hätte seinen Weg an die Sorbonne finden müssen. Ein von Hawkins angeführter alter lateinischer Vers setzt ihn ausdrücklich zu England in Verbindung; wir dürfen daraus mit Sicherheit entnehmen, dass er in England gewirkt hat. Man kann nun wol fragen: was hätte ihn nach dem England Edward's II., dem von Parteikämpfen zerrissenen und von aussen bedrohten Lande locken können, wenn er nicht Engländer gewesen wäre? Dem steht aber wiederum entgegen, dass sich z. B. bei Holinshed keine Angabe seines Namens findet, — und so können wir den Zirkel dieser Art von Beweisführung wieder wie oben eröffnen. Johannes de Muris oder vielmehr die unter seinem Namen auf die Nachwelt gekommenen

Schriften sind neuerdings Gegenstand einer subtilen Untersuchung durch Robert Hirschfeld geworden. Die Kritik hat den Resultaten dieser Arbeit gegenüber einen geteilten Standpunkt eingenommen; bei einer ruhigen Prüfung der Ergebnisse kommt man allerdings zu dem Schlusse, dass sie sehr plausibel scheinen; aber zwingende Beweiskraft haben sie nicht, und so müssen wir wol auch in Zukunft die seinen Namen tragenden oder nach seiner Lehre gearbeiteten Traktate als authentisch ansehen und Abweichungen in diesen letztern von seinem anerkannten Hauptwerke, dem Speculum musicae, auf die Rechnung der mehr als kompilatorischen Tätigkeit ihrer Schreiber setzen. Der Ruf des Johannes de Muris drang weit über Europa hin; wie einige dem Franco, so schrieben andere ihm die Ehre der Erfindung der Mensural-Musik zu oder priesen ihn als deren glücklichsten Begründer. Seine wahre Bedeutung ist lange nicht erkannt worden; mag Hirschfeld mit seinem Satze, dass dem Johannes nur das etwa 1321 vollendete Speculum gehöre, auch wahrscheinlich Unrecht haben: dass hier jedoch der Schwerpunkt der Wirksamkeit des Mannes liegt, kann nicht bestritten werden. Er offenbart sich hierin durchaus als Vertreter der älteren Richtung in der Mensuralmusik, er lässt sich zu keinerlei Zugeständnissen an die neue Schule herbei und gewinnt dabei um so mehr unsere Teilnahme, als er, welcher sich beklagt, dass die Neuerer die Anhänger der alten Kunstlehre roh, verrückt und unwissend nennen, sich selbst von jedem unnötig scharfen und beleidigenden Ton fernhält. Männer wie de Muris taten not in jener Zeit; wir werden sehen, wie sehr die praktische Musikübung in der Kirche am Ende des dreizehnten und zu Beginn des folgenden Jahrhunderts degeneriert worden, wie sehr an die Stelle einfacher Würde die Befriedigung des blossen sinnlichen Genusses an der Musik getreten war. Ob — vorausgesetzt, dass die Annahme von der Entstehungszeit des Speculum musicae richtig ist —

das päpstliche Dekret, welches dem masslosen Diskantieren in der Kirche ein Ende bereitete, direkt durch sein Werk beeinflusst worden ist, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. So unleugbar bedeutungsvoll der Discantus für die Geschichte der Musik wurde, so wenig hätte er doch, sich selbst überlassen, zu einem gedeihlichen Wachstume der Musik führen können: die Kunst des mehrstimmigen Gesanges war noch zu jung, um allzu viele Freiheiten haben zu dürfen, das ästhetische Gefühl war noch zu wenig entwickelt, das Gehör noch nicht geschärft genug, um die tollen Kapriolen des Diskantierens, die barbarische Geschmacklosigkeit, welche sich in der Zusammenschweissung der verschiedensten Texte äusserte, ohne Schaden zu nehmen zu ertragen. Wol sehen wir die gleiche Erscheinung, weltliche und kirchliche Texte in einem Gesangssatz vereinigt, auch in der Folge noch bestehen: aber, ganz abgesehen davon, dass ihr jetzt die cynische Rohheit der Vergangenheit fehlt, wie ruhig und eben fliesst der melodische Strom auch schon in den ersten Werken der grossen niederländischen Schule, wie ängstlich vermeiden alle jene Meister die tollen Bocksprünge, welche der übermütige, durch kein Schönheitsgefühl eingeengte Diskantus machte. Wenn die Zeit die Zügellosigkeiten dieser Gesangsart allmälig überwinden lernte, so hat daran allerdings Johannes de Muris insofern kein positiv nachweisbares Verdienst, indem sein künstlerisches Ideal in der Vergangenheit ruht. Aber er stellt zum ersten Male bestimmt formulierte Anforderungen an die Werke der Kunst, und darum hat er für alle Zeiten, wie Hirschfeld mit vollstem Rechte sagt, und nicht zum mindesten auch für die unsrige, eine hohe Bedeutung. Seine Art, ein Kunstwerk zu beurteilen, kann allgemeine, absolute Bedeutung beanspruchen; er verwirft die künstlerische Richtung der Jüngeren und sucht in den Werken der Alten Befriedigung: „si liceat dicere, vetus ars videtur perfectior, liberior, rationabilior,

honestior, simplicior et planior.“ Dies ist keine der vor und auch nach ihm beliebten Wörtersammlungen, welche nichts weiter, als totes Geklingel sind, aber gerade darum so grossen Anklang fanden. In streng logischer Folge entwickelt er, warum er die alte Kunst die vollkommenere nennt: sie ist die freiere, weil sie ihre Wirkung durch sich selbst, ohne Zuhülfenahme des seiner Zeit üblichen grossen Apparates an Sängern und Instrumentisten, erzielte; sie entsprach somit mehr den Forderungen der Vernunft, welche den gottesdienstlichen Handlungen eine grössere Bedeutung, als nur die, Auge und Ohr zu ergötzen, beilegte. Daraus folgt ihr höherer moralischer Wert. Mit diesen Angaben wendet sich der Autor von der vagen, in Nebelheimerei umhertappenden, jeder tatsächlichen Begründung entbehrenden Gefühlsseligkeit ab und stellt sich auf den Boden der Wirklichkeit, welcher in der Kunst die geschlossene, ebenmässige Form entspricht. Er verwirft die Erklärung des Modus als die Ordnung von Tönen, welche in der Seele des Menschen „verschiedene“ Regungen wachzurufen vermöge, indem er auf das unbestimmte jedes Affektes, den Wechsel der die Stimmungen hervorrufenden Einflüsse, die Verschiedenheit des Grades der Disposition für Affekte hinweist, und er ersetzt die Definition durch den nüchternen Satz: der Modus ist nichts anderes, als die befriedigende Aneinananderreihung von Tönen, d. h. der Longen, Breven und Semibreven. Man mag über diese allzu grosse Nüchternheit denken, wie man will, ihm Beschränktheit vorwerfen, Mangel an Verständnis für die Keime, welche die Kunstübung seiner Zeit ausstreute: was das letztere betrifft, so hatte wol niemand seiner Zeitgenossen eine Ahnung, wie hoch und herrlich sich die unscheinbaren Sprossen entfalten würden; was aber die Nüchternheit seiner Anschauung angeht, so muss gesagt werden, dass er der erste und für Jahrhunderte der einzige war, welcher in seinen Erklärungen bestimmte, reale, man möchte sagen messbare Begriffe anwendete.

Wir werden Johannes de Muris wieder begegnen, wenn wir uns die Bedeutung der Kunst des Diskantus klar gemacht haben.

Der Discantus hatte sich in Frankreich besonders üppig entwickelt und war von dort weit umher verbreitet worden. Man verstand unter dem einfachen déchant diejenige Gesangsweise, bei welcher ein Sänger mit dem Intonator der kirchlichen Melodie zusammen sang, und zwar so, dass die Stimmgebilde nicht prinzipiell parallel liefen, sondern als Gegensätze erschienen, welche sich unter dem Bande harmonischer Verknüpfung fanden. Diese Gesangsart musste das starre Vorurteil der Theoretiker gegen die Anwendung der Terz allmälig erschüttern. Man erinnere sich, dass sie im zehnten Jahrhundert und auch wol noch im nächsten auch in der Kirche in Gebrauch war; als wesentliches Element der Volksmusik aber (Gymel und Fauxbourdon) hatte sie in der Kirche allmälig ihre alte Bedeutung eingebüsst. Der einfache Diskant geschah Note gegen Note; im Gegensatz dazu verzierte der déchanteur in den fleurettes seinen Gesang durch melismatische Erweiterungen. Die Wichtigkeit dieser Kunstübung für die Geschichte der Musik liegt einmal im Auftreten der Terz, dann vor allen Dingen in der zum Prinzipe erhobenen Art, die Stimmen gegeneinander zu führen. Aber halten wir fest, dass diese Art nicht neu war, dass sie schon, d. h. wol nur vereinzelt gepflegt wurde, als das sogenannte Hucbald'sche Organum, dessen Prinzip die Parallelbewegung der Stimmen ist, als das denkbar vollkommenste betrachtet wurde. Die Frage, ob die Anfänge der mehrstimmigen Musik in der volkstümlichen Kunstpflege ruhen, wird uns an anderer Stelle beschäftigen.

Die mangelhafte Technik verstand noch nicht, sich völlig von dem mechanischen Verfahren, wie es beim Organum aller Schattierungen geübt wurde, frei zu machen, und so entstand mehrfach eine Vermischung beider

Stilarten, ja in England erfuhr das Quintenorganum eine sehr beliebte Weiterbildung im Faulxbourdon, einer Gesangsweise, deren Tonalität sich unsern modernen Anschauungen nicht nur nähert, sondern in vielen Fällen wol adäquat gestaltete, ohne übrigens höheren künstlerischen Wert als das Organum zu besitzen. Der Discantus erschuf Sätze, bei deren Anhören wir uns nicht genug wundern können, wie eine Zeit sich an ihnen zu erfreuen vermochte; die Verhältnisse liegen beim Organum ganz anders: hier konnte das Ohr sich an den reinsten Intervallen erfreuen, an diesen an sich; aber an eine Verknüpfung der Stimmen, an die Bezugnahme der einen auf die andere wurde nicht gedacht; der Discantus bewirkte nicht nur die Erweiterung der Theorie der Intervalle, er weckte die Lehre von ihrer Verbindung. Aber die Art, in welcher diese letztere oft praktisch geübt wurde, lässt die Regellosigkeit trotz aller Regeln zuweilen auf den Gipfel getrieben erscheinen: die Kunst des Diskantierens brachte die Musik in die Flegeljahre.

Die Lehre vom déchant hatte zunächst nur die vollkommenen Konsonanzen, Unisonus, Quinte und Oktave gestattet. Die Quarte hatten die französischen Theoretiker, nicht so de Muris, aus der Reihe der konsonierenden Intervalle gestrichen, wie wir es bei Philipp von Vitry gesehen haben. Die unvollkommenen Konsonanzen, die Terzen und Sexten, wurden sodann im Durchgange gestattet, selbst wenn nur zwei Noten gegen eine standen; zuweilen auch selbst im gleichen Kontrapunkt auf dem ersten Taktteil, und zwar nicht nur, wenn die Terz sprungweise erreicht wurde. Diese, der Technik einer voraufgegangenen Periode und auch der Volksmusik offenbar nicht fremde Erscheinung sehen wir schon im zwölften Jahrhundert wiederum angenommen. Wie weit der hiermit gemachte Schritt über das Parallel-Organum hinausreicht, ergiebt sich deutlich aus dem Verbote, vollkommene Konsonanzen unmittelbar hintereinander zu gebrauchen. Durch die prinzipielle Gegen-

bewegung vermied man vom vierzehnten Jahrhundert ab deren Folge immer mehr, aber, wie heute, war sie schon damals ein beliebter Fehler, auf den immer und immer wieder aufmerksam gemacht werden musste. Die Gegenbewegung musste auch jenes wichtige Gesetz, welches schon Franco gekannt hatte, mehr und mehr zur Geltung bringen: die aus der Auflösung der Dissonanzen in konsonierende Intervalle resultierende Befriedigung des Ohres. Die Anfänge der Nachahmung mögen, um eine ganz subjektive Anschauung auszusprechen, durch die schwerfällige Art der Melodiebildung veranlasst sein: hatte man einen Tenor, eine gegebene Melodie, so blieb für die übrigen Stimmen (allmälig kam zu der ursprünglich einzigen Gegenstimme eine zweite, dritte, vierte und fünfte hinzu) anfänglich bei der geringen Auswal der Intervalle wenig mehr als eine ziemlich mechanische Ergänzung derselben zu Oktaven u. s. w. mit der Hauptstimme übrig [5]. Die Schwierigkeit, die Stimmen in Fluss zu bringen, musste sich mit deren wachsender Anzal immer mehr steigern: so entstanden jene sonderbaren Kreuzungen der Stimmen, so auch, alles auf dem Wege konsequenten Experimentierens, die Versuche, Tonschritte der einen Stimme der oder den anderen nicht vorzuenthalten. Dies brauchte ursprünglich keine strenge Nachahmung zu sein: wir sehen schon in dem erwähnten zweistimmigen altenglischen Satze, wie die Stimmkreuzung, so auch in gewisser Weise die Nachahmung angewendet, indem die untere Stimme einmal eine Sext, die obere eine Septime aufwärts springt. Es wäre verfehlt, hierbei von einer bewussten künstlerischen Tätigkeit zu sprechen.

Es kann nicht Wunder nehmen, dass diese Kunstübung, welche die Kirche anerkannte, vielfach diskutiert wurde. Wenn wir mit Ambros in der Tatsache, dass ein in Frankreich verfasster Traktat trotz der lateinischen Überschrift in der Vulgärsprache geschrieben

ist, den Beweis sehen wollen, dass die Kunst des Diskantierens bis in die untersten Volksschichten verbreitet war — und es war dies in der Tat der Fall eben wegen der vielen volkstümlichen Elemente, welche sie enthielt —, so haben wir für England das gleiche zu konstatieren; die vier englisch geschriebenen Abhandlungen über den Diskant, so bedeutungslos sie an und für sich auch für die Musikwissenschaft sind, sprechen gerade durch das Fehlen gelehrten Beiwerkes in dieser Hinsicht eine überaus beredte Sprache.

Fassen wir die Ergebnisse kurz zusammen, so ergiebt sich: neben dem Organum bestand in England (X. Jahrhundert) eine Art des zweistimmigen Kirchengesanges — auch das älteste Organum wird nur zweistimmig gewesen sein —, welche Terz und Quarte hauptsächlich bevorzugte, aber auch die Sext, selbst Septimensprünge nicht ausschloss. Auch auf dem Kontinent war die Terz zu Guido's Zeit noch nicht verpönt. In England lebten Terz und Sext in den Gesangsarten Gymel und Fauxbourdon im Volke weiter, während die Kirche diese zunächst von der ihr dienstbaren Kunst auszuschliessen versuchte, sie aber, nachdem das Ohr mehr und mehr zum Richter in musikalischen Dingen gemacht wurde, vom extrem theoretischen Standpunkte aus in durchaus gerechtfertigter Weise, als minderwertige Konsonanzen (Beginn des vierzehnten Jahrhunderts) anerkannte.

Der Diskant wurde zunächst ohne Zweifel nicht oder nicht immer aufgeschrieben; der Diskantor kannte die kirchliche Melodie; er hatte Schritt für Schritt, wenn auch selbstredend nicht durchgängig schrittweise, gegen den Tenor zu singen; er gieng aus der Oktave durch die Quinte in den Einklang, wenn der Tenor seinen Ton hielt, oder er machte den umgekehrten Weg; oder er gieng bei gleicher Stellung der kirchlichen Melodie aus der Oktav durch die Septime mit Auslassung der Sexte in die Quinte, oder aus dieser ebenso in die

Oktave. Stieg der Tenor um eine grosse oder kleine Sekunde, so machte der Diskant einen Schritt auf- oder abwärts, womit die Oktav erreicht wurde; stieg die kirchliche Gesangsreihe um eine Quinte, so gieng der Sänger des Diskantus entweder in Parallelbewegung aus der Oktave in die Quinte, oder er kreuzte den Tenor, indem er seinen Gesang um eine Oktave abwärts führte, resp. umgekehrt. Stieg der Tenor um eine Sexte, so erreichte der Diskant die Quinte schrittweise aus der Oktave, oder sprang, je nachdem der Tenor die höhere oder tiefere Sexte nahm, in die tiefere oder höhere Septime, ein Gesetz, das uns ganz unglaublich anmutet. Stieg der Tenor in die Septime (!) oder in die Oktave, so sprang der Diskant in die Quinte.

Diese frühen Gesetze für den Diskantus sind leicht genug zu merken, sie ergaben ein fortwährendes Spiel zwischen Oktave und Quinte mit eingestreuten Dissonanzen; die Gegenbewegung war im Prinzipe bereits durchgeführt, insofern, als man keine Quinten- oder Quartenparallelen mehr schreiben wollte; aber das „Ergötzen" an den Konsonanzen blieb doch noch die Hauptsache. So schreibt der Anonymus II: Der Discantus (sc. ex improviso) wird hauptsächlich aus Konsonanzen und zufällig auftretenden Dissonanzen gebildet, damit er durch sich selbst schöner sei, und damit wir uns mehr an den Konsonanzen ergötzen können. Die Dissonanz, fährt er fort, ist ein hartes Zusammentreffen zweier Töne. So erklären auch John of Tewkesbury u. a. die Dissonanz als das die Ohren beleidigende Zusammenfügen zweier sich nicht durch die Natur in angenehmer Weise vermischender Töne.

Wir sehen aus den oben mitgeteilten Bestimmungen, den Angaben über die Melodiebildung der kirchlichen Reihen, was die Praxis aus dem sogen. gregorianischen Gesange gemacht hatte. Was hätte nun aber erst aus diesem musikalischen Veitstanze beim Auftreten von mehreren Stimmen werden sollen, wenn das Platz-

wechselspiel zwischen Quinte und Oktave aufrecht erhalten worden wäre? Das Ergebnis wäre ein tolles Durcheinandergeraten der Stimmen gewesen. So wurde die Zulassung andrer Intervalle in erhöhtem Masse notwendig, die Regelung auch der melodischen Linien an sich eine unabweisbare Notwendigkeit.

Hierin liegt die historische Wichtigkeit des Diskantierens für die Entwicklungsgeschichte der Musik; dies muss selbst von der Seite anerkannt werden, welche im Interesse des kirchlichen Dienstes seine Ausschreitungen beklagt. Auf die erste Periode des Sturmes und Dranges in der Musik folgte die erste klassische Zeit der Kunst.

Die vorhandenen Denkmale des Zeitraumes geben uns kein völlig erschöpfendes Bild der Kunstübung. Mit dem Erscheinen neuer, bisher wenig gebrauchter Intervalle, mit dem Interesse, welches der Kirchengesang in Folge seiner grösseren Mannigfaltigkeit in den Kreisen des Volkes erregte, mit der Sucht, neues, unbekanntes hervorzubringen, war die virtuose Kehlfertigkeit der Sänger in bedenklicher Weise provoziert worden; das Resultat war das Umstricken der kirchlichen Melodie, die Verbrämung dieser selbst mit allerhand melodischem Schnörkelwerk. So konnte von einer Erbauung der Hörer nicht mehr die Rede sein; die Musik war nicht mehr eine Begleiterscheinung des Gottesdienstes, sie begann die Aufmerksamkeit und die Liebe des Volkes auf sich allein zu konzentrieren. So kann es nicht Wunder nehmen, dass sich aller Orten Klagen der strengen Theoretiker über sie vernehmen liessen. Schon Johannes von Salisbury hatte den Sängern vorgeworfen, sie wollten die Menge nur zum Anstaunen ihrer technischen Fertigkeit bringen; er nannte ihre Kunst Sirenengesang, welche den Sinn betöre und den Geist verwirre. England war berühmt wegen seiner Sänger, Anonymus IV. bezeugt von ihnen, dass sie „entzückend“ sangen, und er nennt einen Magister Johannes, filius Dei, einen Makeblite von Winchester und einen Blakesmit am Hofe König Heinrich's („des letzten“, d. h.

wol Heinrich's III., 1216—72). Die Anklagen mehrten sich fortwährend; in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts verlangte ein schottischer Dominikaner, Simon Tailler, die Reform des Kirchengesanges, und Johannes de Muris stellte als Gesetze für den Discantus auf: die Anwendung guter Zusammenklänge, welche eine schöne, gut gesetzte und durch sich selbst gefallende Musik ergäben, dazu die leichte Ausführbarkeit der Gesänge. Seinen Forderungen kam das Verbot, welches Papst Johann XXII. im Jahre 1322 gegen das übermässige Diskantieren in den Kirchen erliess, entgegen. Das päpstliche Dekret liefert den Beweis, dass den Sängern jedes Gefühl für das dem Orte angemessene abhanden gekommen, dass es nur die Sucht, mit ihrer Kehlfertigkeit (currunt enim et non quiescunt) zu glänzen, war, welche sie beseelte. Hiergegen traf der Papst nun die folgenden Bestimmungen: wir beabsichtigen nicht, zu verhindern, dass zuweilen, besonders an Festtagen oder bei feierlichen Messen u. s. w. einige Konsonanzen, welche die Melodie ausschmücken können, wie Oktaven, Quinten, Quarten und dieser Art Intervalle (!?) über dem kirchlichen Gesange angebracht werden: so zwar, dass die Integrität des Kirchengesanges selbst, d. h. der kirchlichen Melodie, gewahrt bleibe.“

Ehe wir einen Blick auf die erwähnten englischen Abhandlungen werfen, sei mit einem Worte der Regulae Magistri Johan. Torksey[6] gedacht, welcher der Schule des Johannes de Muris angehört. Er zält in seiner Abhandlung sieben Spezies des Diskants „nach der Lehre der Modernen“ auf: Prim, Quint, Oktav und Duodezime sind perfekt, Terz, Sext und Tredezime imperfekt. Terz-, Sext- und Dezimenparallelen sind gestattet, doch so, dass nach der Terz die Quinte, dann die Sext u. s. w. folgt. Beginnt der Cantus auf einer tiefen Note und bewegt sich aufwärts, so muss der Diskantor auf einer höheren Konkordanz einsetzen. Beginnt der Cantus auf einer hohen Note, so setzt der Diskantor auf dem Unisonus ein oder auch auf der Quinte. Die Grenzen der Notenwerte be-

zeichnet er durch larga und simpla impartibilis, mit welch letzterem Ausdrucke offenbar die minima impartita des Johannes de Muris gemeint ist. Von dreien der englisch geschriebenen Traktate über den Discantus kennen wir die Namen der Verfasser. Das kurze, völlig belanglose Schriftchen des Londoners Richard Cutell liegt auf der Bodleian Library zu Oxford[7], die drei andern auf dem britischen Museum[8]; von ihnen ist das eine Fragment und anonym, die beiden andern gehören Lionel Power und Chilston an. Sie hat Morley in seiner fleissigen „Introduction" benutzt. Sie stammen etwa aus dem Jahre 1400; ihre Sprache, freilich nicht diejenige, welche sich in den von Hawkins[9] mitgeteilten Auszügen findet, ist diejenige Chancer's. Lionel Power ist — vorläufig nur dem Namen nach — als Komponist bekannt geworden. Seine Tätigkeit erstreckte sich auf England und Italien; hier mag er mit Dunstable zusammen gewesen sein; vielleicht gelingt es, wozu Aussicht vorhanden ist, durch archivalische Funde Klarheit in das Verhältnis beider Männer zu bringen. Über Chilston wissen wir nichts; der seinen Namen führende Traktat ist übrigens nur nach seiner Lehre angefertigt, keine Originalarbeit. Es ist nicht nötig, an dieser Stelle im einzelnen auf die beiden Arbeiten einzugehen, zumal da sie neues für die Technik des Discantus nicht beibringen. Einige Angaben daraus sind jedoch nötig, um die Wirkung des angeführten päpstlichen Erlasses konstatieren zu können. Power sagt: as olde men seyen and as men syng now a dayes, ther be 9 (acordis). But who so wil syng manerli and musikli, he may not lepe to the 15th in no maner of discant; for it longith to no manny's uoys, and so ther be but eyght acordis after the discant now usid. Er teilt die Intervalle schlechtweg in perfekte und imperfekte (1. 8. 12 und 15 resp. 3. 6. 10 und 13). „So magst du nun auf- und abwärts schreiten mit allen diesen Zusammenklängen, ausgenommen mit zweien der vollkommenen Art." Mit eiserner Beharrlichkeit wird das Vorhandensein der Quarte

negiert; vom Wesen der Dissonanz scheint Power keine Ahnung gehabt zu haben, wenn uns nicht seine noch unbekannten Kompositionen eines Tages eines besseren belehren. Man sieht, wie dem Diskantus wenigstens in der Kirche die Flügel gestutzt worden waren; ob die Abhandlung in der Umgangssprache verfasst worden ist, um Laienkreise als Bundesgenossen gegen die Volksmusik zu werben, ist wahrscheinlich genug. Ein Satz aus Chilston's Arbeit möge hier noch Platz finden, welcher interessant ist wegen des guten Zeugnisses, das hier, offenbar von geistlicher Seite, der Terz und des durch sie bewirkten Wolklanges ausgestellt wird: „it is fayre & meri singing many imperfite cordis togeder, as for to sing 3^{e} or 4er or 5^{e} 3^{ds} togeder, a 5te or a unison nexte aftir. Also as many 6 nexte aftir a 8te . . This maner of singyng is mery to the synger and to the herer.“ Man denkt bei diesen Angaben unwillkürlich an die von dem Mönche Wilhelm als spezifisch englisch genannten Gesangsarten Gymel und Fauxbourdon, welche die beiden Intervalle, Terz und Sext, in hervorragendem Masse begünstigten.

Der Discantus ist nicht nur als die Übergangsstufe von den ersten Anfängen wirklicher Mehrstimmigkeit zum ausgebildeten Kontrapunkt von Wichtigkeit (das Wort Kontrapunkt wird schon früher, so bei Garlandia, Joh. de Muris u. a. gebraucht; nach der ars contrap. sec. Joh. de M. bezeichnet es jedoch nur das „Fundament des Discantus“; jemand könne nicht diskantieren lernen, wenn er nicht vorher den Kontrapunkt inne habe; der Schreiber meint unsern „gleichen“ C. P. So gebraucht das Wort auch noch Hothby), von Interesse nicht allein dadurch, dass er zersetzend auf die ältere Kirchenmusik einwirkte: seine Bedeutung besteht darin, dass seiner Fähigkeit, dies zu erreichen, ein volkstümliches Element zu Grunde lag. Er verlangte und bewirkte das strengste Mass, er weckte immer mehr rhythmisches Leben, zerbrach die Fesseln des Organums, indem er die einzelnen Stimmen zu mehr oder weniger individuellen Gebilden machte, er spottete der grauen

Theorie, drang mehr und mehr ins Volksbewusstsein ein und hatte zur Folge, dass im Volke sich mit dem Verständnis für das formale in der Kunst sich seine Freude an der Musik an sich steigerte. Je mehr aber dies der Fall war, je zügelloser sich der Diskantus ausserhalb der Kirche benahm, desto mehr lief diejenige Art der Kirchenmusik, deren Zweck ein rein ethischer war oder doch sein sollte, Gefahr, im Herzen des Volkes an Geltung einzubüssen. Daher ist denn die feindliche Haltung der Kirche gegenüber dem im fröhlichsten Jugendtaumel überströmenden, die Gesetze der Schönheit ebenso oft wie diejenigen der Kirche keck überspringenden Discantus ebensowol zu begreifen, wie deren Wunsch, ihn gehörig zugestutzt wieder in ihren Schoss aufzunehmen: ein feines taktisches Kunststückchen, wie deren die Geschichte der römischen Kirche mehrere aufweist.

Die Wirkung der musica plana hatte im wesentlichen auf dem ethischen Gehalt der Texte beruht; die Zusammenklänge des Organums mussten wegen der Neuheit der Erscheinung, und weil sie sich zum Teil aus den denkbar reinsten Tonverhältnissen zusammensetzten, das Ohr eine Zeit lang gefangen nehmen; aber die Wirkung auf das Volk blieb doch nur eine vorübergehende, musica plana und Organum fanden keine Stätte im G e f ü h l e des Volkes; diesem war man im weitesten Masse entgegengekommen, indem man den Diskant in die Kirche einführte; ihn, nachdem er übermütig geworden, einfach verbannen, gieng nicht wol an, wollte die Kirche sich nicht einem gewaltigen Ansturme von Seiten des Volkes, welches den Discant pflegte, aussetzen. So entschloss man sich zu seiner Reinigung von allen Schlacken. Aber bei dem neuen Verhältnis blieb es nicht, die Tonkünstler selbst begannen zu lernen, aus dem gährenden Wirbelstrudel des Discantus fieng der abgeklärte, ruhig gewordene Melodieenstrom an sich zu ergiessen.

Zeitlich früher als die genannten Arbeiten Power's und Chilston's fällt der Traktat S i m o n T u n s t e d e's;

er wurde im Jahre 1351 beendet. Der Schreiber desselben sagt von ihrem Verfasser: in jenem Jahre ragte unter den Minores Oxoniae Frater Symon de Tunstede, Doktor der heiligen Theologie, welcher in der Theologie und den sieben freien Künsten wol erfahren war, hervor. Coussemaker nennt die Abhandlung eine der wichtigsten, ihre Abhängigkeit in wichtigen Punkten von dem Anonymus I übersehend, welchen Tunstede gleich kapitelweise ausschreibt. Ausserdem basiert seine Schrift im wesentlichen auf Boetius, Franco und Guido. Wir müssen uns hüten, aus Tunstede's dem nicht unbeträchtlich älteren Anonymus I nachgeschriebenen Worten ohne weiteres Rückschlüsse auf die Kirchenmusik seiner Zeit zu machen; die folgenden Bemerkungen über den Ténor z. B. haben Bezug auf die dem Dekrete vom Jahre 1322 vorangehende Zeit. „Es ist zu wissen, gemäss der Lehre der römischen Kurie und der Francigeni und aller Sänger, dass der Ténor, welcher den Discant hält, rein und strikt im Masse betont werden muss, damit nicht die darüber Diskantierenden Dissonanzen singen. Dies erfordert die Vernunft. . . In Motetten freilich und Rondellen und in andern Cantilenen muss der Ténor gleichfalls so wie er geschrieben ist, gesungen werden. Dennoch ist dem nicht zu widersprechen, wenn der Sänger des Ténor in schöner Reihe auf- und abwärts schreitet, wenn er nämlich denkt, dass er durch den Diskant daran nicht gehindert, sondern vielmehr dazu aufgefordert werde. Dies gestattet sowol der Gebrauch wie die Wissenschaft.“ Es ist nicht anzunehmen, dass, falls der Traktat des Anonymus I, wie Coussemaker will, um 1350 geschrieben worden wäre, der Autor gewagt haben würde, sich dem päpstlichen Dekrete, welches die Unverletzlichkeit der kirchlichen Melodie streng vorschrieb, zu widersetzen. Man muss daher die Entstehungszeit der Vorlage Tunstede's vor das Jahr 1322 setzen. Um so grösser freilich erscheint die Gedankenlosigkeit des letzteren. Man kann nicht sagen, dass in den obigen Angaben der Anonymus und Tunstede

einen Unterschied zwischen kirchlichem und weltlichem Diskantieren machen und nur für den ersteren die Integrität des Ténor verlangen: dies verbietet die Anführung der Motetten, welche nach Franco's Angabe einen dem gregorianischen Gesange entnommenen Tenor hatten und sich dadurch von den Conducti unterschieden. — Im Anschluss an den Anonymus bezeugt Tunstede die Beliebtheit des Fauxbourdon in den Kreisen des Volkes: es giebt Sänger in verschiedenen Teilen der Welt, welche die Natur der Musik verkehren, indem sie aus der Spitze die Tiefe, und umgekehrt, machen, und zwar dadurch, dass sie den Sopran in die Lage des Tenors, oder umgekehrt, versetzen, und dies sowol in Motetten, wie im Diskant; dies sind jedoch keine musikalisch gebildeten Sänger, sondern Minstrels, welche nicht nach den Regeln der Kunst, sondern nach ihrem Herkommen singen. In Bezug auf seine ästhetischen Anforderungen an die Musik steht Tunstede auf dem alten Standpunkte; hier schreibt er den Pseudo-Beda, einen der ältesten Mensuraltheoretiker, ab. Er führt nach Franco die fünf modi an, behandelt im folgenden Kapitel die sechs der Modernen (ohne wesentlichen Unterschied), entlehnt Franco's Definition der Proprietas und zeigt sich kaum irgendwo selbstständig. Er ist oft überaus umständlich und liebt den grössesten Wortschwall für die kleinste Sache anzubringen. Doch sind seine allgemeinen Bemerkungen nicht ohne Interesse, so wenn die Eitelkeit der Sänger beschrieben wird, welche sich, wenn ihnen eine Passage oder ein Gesang gut gelungen ist, umwenden, ob die Zuhörer sie auch genügend anstaunen: wahrlich ich sage euch und rufe Christus zum Zeugen auf, so schliesst er mit einer, uns grotesk erscheinenden Feierlichkeit, sie haben ihren Lohn dahin! Er wütet gegen die Chromatik und nimmt den Boetius in die eine, den Plato in die andere Hand, um ihr, welche die Sinne der Menschen verführe, den Garaus zu machen. Wenn er nur Regeln bietet, vermeidet Tunstede allgemeine Erörterungen; so sind die Angaben

über den Diskant und den Melodieumfang knapp präcisiert. Die authentischen Melodieen, diejenigen, welche sich unter ihren Grundton bewegen, dürfen bis zur Oktave, selbst bis zur Dezime steigen, die plagalen bis zur Unterquinte ihres Finaltones, oberhalb desselben bis zur Quarte, ausnahmsweise bis zur Sexte. Diese Regeln sind, wie wir aus früheren Angaben wissen, alt. Daneben erscheinen „irreguläre“ Melodieen, solche, welche aufwärts wie die authentischen, abwärts wie die plagalen schreiten. Man kann auch hieraus wiederum Rückschlüsse auf die Volksmusik machen: die Grenzen, welche ihr gezogen waren, bestimmten der Umfang der Stimme und der Bau der Instrumente. Im Anschluss an seine Erwähnung der unregelmässigen Gesänge ruft Tunstede ärgerlich aus: und solche Melodieen lässt man unbeanstandet in den Kirchen singen, weil es an Musikverständigen fehlt. Er beklagt sich dann, dass die Unverschämtheit der Sänger jede Opposition gegen das der kirchlichen Lehre entgegengesetzte unmöglich mache . . . d. h. natürlich nur in der Praxis. Die Theorie mochte lehren und abgrenzen, soviel sie wollte: die Musikliebe und das Musikverständnis im Volke hörte nicht auf, Abweichungen hervorzurufen.

Es mögen hier zwei ganz spekulative Schriften erwähnt werden, welche eben dieses Umstandes wegen an dieser Stelle kein ausführliches Eingehen auf ihren Inhalt nötig machen. Die erste trägt den Titel Alueredo cantuariensi Theinredus[10] douerensis de legitimis ordinibus pentachordorum et tetrachordorum.

Burney hat zuerst auf diesen, Tonteilungen und Intervallbestimmungen überaus umständlich darlegenden und berechnenden Traktat hingewiesen, welchen Coussemaker zusammen mit dem dem John of Tewkesbury zugeschriebenen Traktate herauszugeben gedachte[11]. Dieser Name findet sich in dem Manuskripte selbst nicht; er wird in Holinshed's Chronik genannt, welche John of Tewkesbury als Zeitgenossen Edward's III. erwähnt; mit welcher Begründung, ist nicht zu sagen. Der Traktat

kommt für uns noch weniger als derjenige des Theinred in Betracht. Das Buch ist in vier Abschnitte geteilt; im ersten behandelt der Verfasser die Intervallberechnung, im zweiten von einem gegebenen Tone aus die Intervalle selbst: Tonus, Semitonium minus (diesis), Semitonium maius (apothome), Comma (quod et idem est quo Apothome), Schisma (commatis dimidium), Diaschisma (dimidium semitonii minoris) u. s. w. Das dritte Buch bringt die Einteilung der Consonanzen in simplices und compositae, je nachdem ihre Grenzen innerhalb einer oder zweier Oktaven liegen, das letzte Buch bespricht die Klanggeschlechter, führt die griechischen Tonleitern auf, erklärt das Monochord und entwickelt die diatonische, chromatische und enharmonische Teilung im besonderen.

Schon zur Zeit des Johannes de Muris war, wie wir gesehen haben, das zweizeitige Mass von der Kirche wieder zu Gnaden angenommen worden; konsequenter Weise wurde es das unvollkommene genannt; nicht also die zufällig auftretende Imperfizierung der longa oder brevis, sondern die Zweiteilung als metrisches Prinzip ist hier gemeint. Diese in der Volksmusik niemals geschwundene Erscheinung führte zur Kolorierung der Noten und zur Anwendung der Signa. Von den letzteren wird später noch zu sprechen sein. Wie wir schon oben betont haben, kannte Phil. von Vitry bereits die Benutzung roter neben den schwarzen Noten, und zwar wurden diese gebraucht, um einmal den Mensurwechsel anzuzeigen, sodann zum Hinweise auf eintretende Synkopierung in Balladen, Rondellen und Motetten, ferner, um den cantus visibilis, eine besondere Notierungsart, in welcher beide vorkommenden Stimmen auf ein System, und zwar der Tenor schwarz, der Diskant rot geschrieben waren, kenntlich zu machen. Die Noten des Diskant wurden bei der Ausführung um eine Oktave nach der Höhe transponiert. Diese immerhin vereinfachte Schreibweise war bei den Engländern in Anwendung.

Ziemlich gleichzeitig wol traten neben den roten weisse Noten, d. h. ungefüllt geschriebene (in der gleichen Bedeutung) auf, welche allmälig durch die grössere Einfachheit, mit der man sie niederschreiben konnte, den Gebrauch roter Zeichen einschränkten. Schliesslich, vielleicht sogar noch im vierzehnten Jahrhundert, begann man die perfekten Tonreihen weiss, die selteneren imperfekten schwarz zu notieren. In den Regulae magistri Thomae Walsingham ist allerdings diese Neuerung noch nicht zu finden, aber man erkennt, dass sie ihm nicht mehr unbekannt war; er sagt: beachte, dass in einem Gesange, wo sich Verschiedenheit der Farbe findet, und zwar so, dass die eine Notengattung in beiden Farben vorkommt, sie in dem einen Falle perfiziert wird, in dem andern jedoch nicht. Das beigegebene Beispiel: zwei weisse Longen von einer schwarzen gefolgt, lässt schliessen, dass die weisse Note als perfekt betrachtet werden soll. Dann aber besinnt sich Walsingham auf die ältere Lehre und macht nun die umgekehrte Angabe. Thomas Walsingham, welcher als Historiker bekannt ist, war vor dem Jahre 1396 Präcentor zu St. Albans; in diesem Jahre wurde er zum Prior in Wymundham gewählt, aber durch den Abt Johann V. nach St. Albans zurückgerufen. Er hat noch zur Zeit Heinrich's V. gelebt, welchem er sein Werk Ypodigma Neustriae widmete. Im übrigen ist Walsingham's kleiner Traktat von keinem grossen Interesse; er nennt die Notenreihe larga bis minima und fügt hinzu: es ist jetzt noch eine sechste Notenart hinzugefügt worden, welche man chrocheta[12] nennt; er selbst hält die neue Teilung für ungerechtfertigt, fügt aber nicht bei, warum sie „de iure" nicht vorgenommen werden dürfe. In England blieb die alte Kolorierung neben der neuen Art bestehen. Noch William Cornish sagt:

In musyke I have lerned 4 colors as this,
Blake ful, blake voide and in lykewyse redde;
By these colors many subtill alteracions there is,
That wil begile one tho in conying he be well sped.

Kolorierung in ausgedehnterem Masse fand in frühen Partituren statt, und auch heute noch taucht sie zuweilen in derselben Bedeutung, das Verfolgen der Stimmen im strengen Satzbau zu erleichtern, auf.

Damit ist die Reihe der bis zum Ende des vierzehnten Jahrhunderts in England lebenden Theoretiker erschöpft.

Gesangsformen. Guilelmus Monachus.

Wir haben einen Blick auf die Gesangsformen des Mittelalters zu werfen, insbesondere den Spuren nachzugehen, welche uns dazu führen, in dem Eingangs erwähnten Canon das verhältnismässig reife Erzeugnis einer künstlerischen Entwicklung zu sehen, deren Anfänge eine geraume Zeit zurückliegen. Es wurde schon früher hervorgehoben, dass die Kunst des mehrstimmigen Gesanges ihre erste bedeutungsvolle Gestaltung und Förderung in Frankreich erfahren hat; doch haben wir andrerseits auch bereits gehört, dass eine tatsächliche Mehrstimmigkeit (abgesehen also von dem Organum) schon im zehnten Jahrhundert in England bekannt war. Der besonderen Formen, welche sich in Frankreich bildeten und von dort aus Verbreitung fanden, wird später zu gedenken sein; hier handelt es sich um gewisse Angaben der Theoretiker, welche Licht — freilich kein erschöpfendes — auf die Gesangssätze werfen.

Ein Schriftsteller des zwölften Jahrhunderts, Gerald von Barri[1], erzält mancherlei über den Volksgesang seiner Zeit. Um dies jedoch von vorneherein zu betonen sei bemerkt, dass derselbe wegen der anektodenhaften Züge seiner Darstellung, wegen seiner Eitelkeit, aussergewöhnlichen Leichtgläubigkeit und Geschwätzigkeit bei einzelnen (so bei Wright) keinen guten Ruf geniesst, während andere (z. B. Green) seine elegante, fast modern-journalistische Erzälungsweise und seine leichte Beobachtungsgabe rühmen. Immerhin können wir, wenn wir von kleinen ausschmückenden Zügen absehen, seinen positiven Angaben über die Musik schon aus dem einen

Grunde vollen Glauben schenken, weil sie in der Tat nichts ausser dem Bereiche des möglichen liegendes berühren. In seiner Beschreibung von Wales sagt Giraldus Cambrensis: die Bewohner singen nicht im Einklange, wie andre Völker tun, sondern in verschiedenen Stimmen; so dass in einer Gesellschaft von Sängern, wie man sie häufig in Wales antrifft, man so viele verschiedene Stimmen hören kann, als Sänger da sind; die Gesänge treffen sich alle unter der Lieblichkeit des B molle auf einer Consonanz. In den nördlichen Districten von Britannien, jenseits des Humber, und an den Küsten von Yorkshire machen die Einwohner Gebrauch von derselben Gesangsart, aber mit weniger Abwechselung; sie singen dort nur zweistimmig. Keine der beiden Nationen hat diese Besonderheit durch künstlerische Erziehung, sondern durch lange Gewohnheit erworben, welche sie ihnen natürlich und vertraut gemacht hat, und diese Praxis ist jetzt so eingewurzelt, dass es ungewöhnlich ist, eine einfache Melodie von nur einer Stimme vorgetragen zu hören ... sogar die Kinder singen schon in der gleichen Weise. Die Engländer adoptieren im allgemeinen diese Weise nicht: nur die nördlichen Britten tun es. — Aus den Angaben des Giraldus — auf seine Hypothese, dass der Ursprung der in Rede stehenden Kunst bei den Dänen zu suchen sei, gehen wir hier nicht ein; sie ist übrigens nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen — geht für das eigentliche England ohne weiteres hervor, dass dort das Volk seine ureignen Weisen einstimmig sang. Aber wir sehen vom Norden her eine Art des zweistimmigen Gesanges eindringen, welche offenbar mit dem Organum nichts gemein hat. Wenn nun ein späterer Theoretiker ausdrücklich von einer im allgemeinen zweistimmigen englischen Gesangsweise spricht, so müssen wir wol diese mit der früheren in Verbindung bringen. Diese Weise ist der Gymel; der Autor, welcher sie erwähnt, ist ein in Italien ansässig gewesener, offenbar englischer Theoretiker, der Mönch

Wilhelm. Neben dieser Gesangsart tauchte, wol nicht lange nach ihrem Erscheinen, in England eine zweite auf, der Faburden, wie ihn Chilston nennt. Die Wichtigkeit beider für die Geschichte beruht nicht in ihrem künstlerischen Werte; dieser ist gering. Er zeigt sich vielmehr darin, dass beide die secundären Consonanzen, Terzen und Sexten, auffallend bevorzugen, und durch die Art ihres Baues eine bedeutende Hinneigung zur modernen Tonalität zeigen. Die Verwandtschaft von Fauxbourdon und Organum ist augenscheinlich; wie dort das Constructionsprinzip auf der Folge von Quinten oder Quarten und Oktaven beruht, so ist hier die Folge von Sextakkorden massgebend. Aber — das ist das bemerkenswerte an der Sache — diese letztere Art konnte erst entstehen, nachdem das starre kirchliche System in etwas durchbrochen, die Auffassung der Tonalität in unserem Sinne geschärft worden war, womit die Erkenntnis der Unzulänglichkeit des alten Organums sich verbinden musste. Wir dürfen uns nicht wundern, dass über beide Formen erst verhältnismässig spät gesprochen wird; der Grund hierfür liegt eben darin, dass sie sich in einer bestimmten Opposition zur kirchlichen Tonlehre befanden. Als der Discantus und die musica ficta den Sinn für die Reinheit der Kirchentöne ertötet hatten, an Stelle des alten ein neues Idealbild in der künstlerischen Vorstellung getreten war, erschien die Erwähnung der englischen Weisen als etwas ganz unbedenkliches, ihre Einführung in den Gottesdienst als etwas im Grunde selbstverständliches, zumal sie in gewisser Beziehung wenigstens der Forderung nach möglichster Einfachheit des Kirchengesanges entgegenkamen.

Die Frage, ob der Mönch Wilhelm[2] ein Engländer war, ist mit Sicherheit nicht zu bejahen. Allein man kann mit Recht fragen, welche Veranlassung hätte er haben sollen, über die englischen Formen, über den Contrapunkt der Engländer ein langes und breites zu reden, wenn er

nicht selbst ihrer Nation angehörte? Wären ihm die Mitteilungen hierüber nur von einem der in Italien lebenden Britten geworden, so wären sie wol weniger ausführlich ausgefallen und auch kaum gegeben worden, ohne dass seine Kenntnis als eine erst aus zweiter Hand erworbene bezeichnet worden wäre. Wilhelm's Leben fällt in das fünfzehnte Jahrhundert, vielleicht ist er sogar der jüngere Zeitgenosse Hothby's [3].

Nach seiner Darlegung ist der Fauxbourdon [4] dreistimmig, der Gymel im allgemeinen zweistimmig. Die Stimmen der ersten Gesangsart sind Discant, Contratenor und Tenor. Der Discant beginnt und schliesst mit der Oktave zum Tenor, sonst bewegt er sich in Sexten; der Contratenor bildet zu Beginn und am Schlusse Quinten, in der Mitte Terzen zum Tenor. Fasst man das Verhältnis der Stimmen zu einander in anderer Weise auf und bezieht die unteren auf die oberen Stimmen, so ergiebt sich daraus die Notwendigkeit, den Sopran als die Hauptstimme zu betrachten, welche in der Tat, wie Wilhelm sagt, die Stimmen lenkt. Alle Regeln beziehen sich auf den dreiteiligen Numerus. Der Fauxbourdon wurde nicht ganz so ausgeführt, wie ihn der Tonsetzer hinschrieb. Dem Sänger waren gewisse Freiheiten gelassen: wenn zwei Noten in einer Stimme auf der gleichen Tonhöhe zusammentrafen, so sollte der Sänger einen Übergang von der ersten zur zweiten machen, d. h. eine Verzierung anbringen. Welcher Art diese gewesen ist, lässt sich nicht sagen. Neu ist die Erscheinung indessen nicht, da ja schon der gregorianische Choral gewisse verzierende Formeln kannte. Nach allem haben wir den Faburdun als eine Art von Compromissform zwischen dem Organum und der neueren Richtung der Technik anzusehen; er ist nach Ambros' treffendem Urteile ein anhörbar gewordenes Organum, das im Grunde genommen aber ebenso mechanisch hergerichtet wurde, wie dieses. Simon Tunstede hat offenbar diese Gesangsweise im Auge, wenn er, wie

wie schon oben mitgeteilt, über Sänger, welche die Natur der Musik verkehren [? er hätte korrekter sagen müssen „die Regeln der strengen kirchlichen Theorie“] spricht und diese besonders in den Kreisen der „cantores ministrales“, für welche die künstlerische Regel nicht massgebend sei, sucht. — In dem nach der Lehre Chilston's gefertigten Tractate wird von dem Faburdon gesagt, dass er „most in use“ war. Selbstverständlich: er erfüllte die Bedingungen, welche das Volk damals wie heute an den Begriff der Mehrstimmigkeit stellte. Wir müssen auf diesen Punkt ausführlicher zurückkommen.

In dem Kapitel „über den Contrapunkt der Engländer“ erwähnt und bespricht der Mönch Wilhelm ausser der genannten Form nur noch den Gymel als den Britten eigentümlich. Diese Gesangsart wird mit zwei Stimmen gesungen und hat als Zusammenklänge Quinten, hohe und tiefe Terzen, Sexten und Oktaven, tiefe Dezimen und tiefe Oktaven. Das Wort bezeichnet die Gegenstimme zum Cantus firmus. Steht der Gymel oberhalb dieser, so beobachtet er die Dreiteiligkeit bei den Semibreven und Minimen. Ein tiefer Contratenor kann hinzutreten, auch wird diese Gesangsart wie der Fauxbourdon zuweilen vierstimmig gesungen. Hierdurch ergiebt sich wie oben eine (zunächst nur theoretische) Verschiebung der Stimmverhältnisse, welche an der Sache selbst nichts ändert; die Lehre von der Umkehrung der Intervalle an sich natürlich ist als Ausgangspunkt des doppelten Contrapunktes äusserst wichtig. Aus den andern Kapiteln des Tractates ist dem noch kurz beizufügen, dass Wilhelm die Folge von perfecten Intervallen (erster Ordnung) für den Fall verbietet, dass sich nur zwei derselben aneinanderreihen; „folgen sich aber drei und vier aufeinander, so können sie drei Quinten, Einklänge, Oktaven oder was immer bilden.“ Auf ein imperfectes muss stets ein perfectes Intervall folgen. Die Wichtigkeit der Dissonanzen für die Ausschmückung und Belebung der melodischen Linie er-

kennt der Autor bereits. — Die Frage: entsprechen die mitgeteilten Regeln den beiden Gesangsarten, wie sie im Kreise des Volkes gesungen wurden, oder sind sie vielmehr als die Abstraction aus den Fauxbourdon und Gymel zu betrachten, wie sie die Kirche auch innerhalb ihrer Mauern erlaubte? ist nach den Angaben des Mönches dahin zu beantworten, dass dies letztere der Fall ist. Darauf deutet schon die scharfe Hinweisung auf die Dreiteiligkeit. — Dass uns, wenn wir noch Ausgangs des vierzehnten oder zu Beginn des folgenden Jahrhunderts die ausserordentliche Beliebtheit des, vom künstlerischen Gesichtspunkte aus betrachtet, sehr niedrig stehenden Falsobordonierens erwähnen hören, die frühe Erscheinung des Sommercanons um so rätselhafter anmuten muss, liegt auf der Hand. Von hier aus gewinnen wir also durchaus keine Möglichkeit, sein Auftreten zu erklären. Anders, wenn wir uns diejenigen Formen vergegenwärtigen, welche sich als das Resultat bewusster künstlerischer Arbeit darstellen.

Weder Johannes Cotto noch Walter Odington sprechen von spezifisch englischen Weisen; die musikalischen Formen, welche der letztere aufzält, werden auch von Schriftstellern andrer Nationen, früheren und späteren, namhaft gemacht, so dass sie als nichts England eigentümliches betrachtet werden können. Odington's Lehre deckt sich in diesem Punkte teilweise mit derjenigen des Johannes de Garlandia, welcher gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts Lehrer an der Pariser Universität war; vielleicht gehörte Odington zu seinen Schülern. Nicht von allen Formen der Zeit vermögen wir uns nach den Auseinandersetzungen der Schriftsteller eine klare Vorstellung zu formen, bei einzelnen jedoch können wir die Wandlungen, welche sie im Verlaufe der Zeit durchmachten, deutlich erkennen [5]. Die verschiedenen Namen waren zu Odington's Zeiten schon allgemein bekannt; bereits Franco hat sie aufgeführt und zum Teil auch erklärt, leider jedoch nicht erschöpfend. Die Form, welche Oding-

ton, wenn wir vom Organum purum absehen, zuerst aufführt, ist der Rondellus. Nach Franco hatte er das mit den Cantilenen gemein, dass in ihm die verschiedenen Stimmen dieselben Texte sangen. Joh. de Garlandia sagt von ihm, dass sein Wesen auf der Wiederholung eines und desselben musikalischen Motives durch die verschiedenen Stimmen beruhe; dies geschehe, um die Tonphrase dem Gehör eindringlich zu machen, und dem Ohre Vergnügen zu bereiten. Neben den Rondellen finde diese Art der Wiederholung auch in volkstümlichen Cantilenen statt. Nach Walther's Angabe ist der Rondellus ein Rundgesang, der zwar von allen Stimmen gleichzeitig begonnen wird, in dessen Verlaufe aber die Stimmen ihren Platz wechseln, so dass die eine das, was die andere gesungen, nachahmt. Der Rondellus wurde sowol mit als auch ohne Buchstaben (Text) ausgeführt, d. h. wahrscheinlich spielten ihn auch die Instrumentisten auf ihren Instrumenten. Das will wahrscheinlich Joh. de Garlandia mit seinem Satze: isto modo utimur in . . cantilenis vulgaribus sagen. An „Volkslieder“, wie Adler will, ist dabei durchaus nicht zu denken [6]. Auch die poetische Form des Rondels ist französischen Ursprunges; die Componisten setzten ihn, wie man aus des Egidius von Murino Angaben entnehmen kann, in der ionischen oder der äolischen Tonart, d. h. in unserm Dur oder Moll. Was den Conductus vom Rondellus unterschied, ist nicht erschöpfend anzugeben. Nach Franco hatte jener einen frei erfundenen Ténor; dies zeichnete ihn vor dem Motetus aus, welchem ein dem gregorianischen Chorale entnommener Tenor zu Grunde lag. Garlandia sagt: die Wiederholung in verschiedenen Stimmen geschieht, indem dasselbe Motiv (sonus) zu verschiedener Zeit von den verschiedenen Stimmen gebracht wird. Diese Art trifft man in drei- und vierstimmigen Sätzen, in Conducten und vielen andern. Walther unterscheidet zunächst den Conductus vom Rondellus dadurch, dass er ihn als einen Gesang bezeichnet, bei welchem nicht der eine des an-

dern Gesang wiederholt; vielmehr besteht der Conductus aus mehreren Gesängen, welche „zum Schmuck zusammengeführt“ sind. Es ist ihm unwesentlich, ob die plicirten Gesänge, aus welchen der Conductus sich bildet, bereits vorher bekannt oder neu erfunden sind, doch nähert Walther sich dann der Auffassung des Garlandia, so dass auch bei ihm die Wiederholung einzelner Phrasen im Conductus gestattet ist, wenngleich hierauf nicht das Constructionsprinzip derselben beruht. Welcher Art dies jedoch ist, lässt sich nicht sagen, besonders da das Beispiel, welches Odington von einem Conductus giebt, himmelweit von demjenigen verschieden erscheint, welches Garlandia in dem zweistimmigen Sätzchen bietet: hier wiederholt im zweiten Abschnitte die erste Stimme die erste Phrase der zweiten, diese diejenige der ersten; dort lassen sich allenfalls gelinde Ansätze zur Wiederholung herauslesen, mehr aber nicht. Die Definition Garlandia's: der Conductus ist ein metrisch gleicher mehrstimmiger Gesang, welcher auch sekundäre Consonanzen zulässt, stimmt mit derjenigen in der Discantus positio vulgaris überein. Die metrische Ungleichheit ihrer Glieder, also die Verschiedenheit der Noten und Pausen, kennzeichnet eine andere mehrstimmige Gesangsart, den Motetus. So die Erklärung in der Discantus positio vulgaris, welcher sich Odington's längere Auseinandersetzung (er fügt noch einiges über die Wal der modi und allgemeinere Bemerkungen bei) anschliesst. In dieser Form handelt es sich also nicht um die tiefere Verknüpfung der einzelnen Melodieen durch mehr als harmonisches Bezugnehmenlassen der Stimmen auf einander; ebenso wenig ist dies in der Gesangsmanier des Hoquetus der Fall, welche sich (Odington acceptiert die Erklärung Franco's: Ochetus truncatio est cantus . . .) nur als ein mehr oder weniger unmotiviertes Pausieren der Stimmen auf gutem wie auf schlechtem Taktteil manifestiert. Nach Odington's Worten soll jedoch durch diese „Schluchzer“ der Fortgang des Stückes insofern nicht unterbrochen werden, als der Hoquetus nicht

gleichzeitig in allen Stimmen auftreten darf. Diese Manier, — gegen welche Johann's XXII. Decret besonders scharf auftrat, weil ihre häufige Anwendung geschmacklos und albern war, wenngleich sich hier und da wol, wie Ambros sagt, eine artige Spielerei damit vornehmen liess (Nachahmung des Kukuksrufes in „Fleurs de Mai" durch H. von Zeelandia) —, die Manier des Hoquetus verschwand im vierzehnten Jahrhundert allmälig. Eine andere Form war die Copula, welche die Autoren übereinstimmend als „schnellen Discant" bezeichnen; ausgeführt wurde diese Bindung von zwei oder drei Stimmen über einer oder mehreren Noten des Cantus planus wie das Organum purum. Prinzipielle Gegenbewegung der discantierenden Stimmen scheint darin vorgeherrscht zu haben. — Ergänzend sei noch bemerkt, dass Anonymus IV in seinem später nochmals zu benutzenden Tractate von den in England gebräuchlichen Modi spricht und hier den folgenden: longa, longa, brevis erwähnt, dessen weder Odington noch Tunstede gedenken. Tunstede seinerseits spricht im dritten Hauptstücke seiner Abhandlung von den „irregularibus cantibus atque neutralibus et etiam collateralibus". Nach den Angaben über den bekannten Umfang der authentischen und plagalen Melodieen fährt er fort, dass es Gesänge gebe, welche wegen ihrer Höhe nicht zu den letzteren, wegen ihrer Tiefe nicht zu den ersteren gerechnet werden könnten, und welche man deshalb unregelmässig nenne. Mit neutralen Weisen bezeichnet er diejenigen, welche die den authentischen und plagalen Melodieen gesetzten Grenzen nicht erreichen. Wenn er sich sodann bitter beklagt, dass man solche Weisen in den Kirchen ohne Prüfung zulasse, was, wie Tunstede sagt, nur geschehe, weil es dort an sachkundigen Männern fehle, so bietet der Autor mit dieser Angabe eine Hinweisung auf die Stelle, an welcher derartige „unregelmässige" Melodieen beliebt waren, die Volks- resp. Instrumentalmusik.

Wir haben uns bei diesen Angaben über die Gesangsformen länger aufhalten müssen, als scheinbar nötig

war. Um auf unseren Endzweck zurückzukommen, Gesichtspunkte zu gewinnen, welche den Frühlingscanon nicht als meteorgleiches Phänomen, sondern als Glied einer Kette des künstlerischen Entwicklungsganges erscheinen lassen: es bleiben uns aus dem zur Verfügung stehenden Materiale im Grunde genommen nur die Angaben über den Rondellus übrig, welche hierfür Anhaltspunkte bieten. Freilich lässt sich die Brücke von ihm zu der englischen Rota [7] nicht ohne weiteres schlagen, da in jenem die Stimmen gleichzeilig einsetzen, in dieser erst nacheinander. Doch ist der Schritt von der einen zur andern Form ein relativ geringer, ein bei weitem geringerer als von einer der anderen Weisen zu dem Canon.

Nachdem die Frage einmal aufgeworfen und mit grosser Entschiedenheit beantwortet worden ist, haben wir zu ihr Stellung zu nehmen: wo haben wir den Ursprung der kanonischen Nachahmung zu suchen? Erscheint dies Kunstmittel als Produkt künstlerischen Nachdenkens oder ist ihr Urgrund in dem Wirken der Volksmuse zu suchen?

Man hat schon früher versucht, nicht nur den Zusammenhang des Canons mit den die Nachahmung anwendenden Werken aus den ersten Zeiten der Mehrstimmigkeit herzustellen, sondern auch die Quelle des Themas des vielgenannten Werkes nachzuweisen [8]. Während Burney das Lied mit einer Romanze „the Tournament of Tottenham" in Verbindung brachte, fand Rimbault, dass die Melodie auf der Litanei „pater de coelis deus" basiere, ohne freilich (wie Burney) den Beweis für seine Behauptung im einzelnen zu liefern. Nebenher giengen Untersuchungen über das Alter des Manuscripts, welches man jetzt allgemein um das Jahr 1226 ansetzt; für den Schreiber gilt John of Fornsete [9], Mönch in der Abtei von Reading in Berkshire. Im Jahre 1883 hat W. S. Rockstro einen längeren Aufsatz über den Canon veröffentlicht und diesen selbst in einer nicht genauen, zum Teil falschen Übertragung wiedergegeben. Was die Entstehung des

Canons anbetrifft, so meint Rockstro, die Melodie des Frühlingsgesanges teile mit andern Volksliedern die Eigenschaft, gewissermassen von selbst (!) in einen Canon einfallen zu machen. So habe ein Sänger einmal die Melodie angestimmt, ein zweiter sei gefolgt u. s. w. Der angeführte Autor bezeichnet diese Ansicht selbst als völlig hypothetisch. Neuerdings hat dann Guido Adler den Versuch, die schwierige Frage in andrer, mehr begründeter Weise zu lösen gemacht. Wir müssen auf diese Lösung des näheren eingehen.

Der Canon ist im höchsten Masse durch seine Tonalität auffallend: ausgesprochenes F-dur, das C ist vorgezeichnet. Mit Recht sieht man darum als den Urgrund des Stückes die Volksmusik an; in der Tat enthalten die vorhandenen Hymnen, wenn sie sich auch zuweilen dem Dur zuneigen mögen, im ganzen keine andere als die kirchlichen Tonreihen, spricht die Lehre der Theoretiker gegen die Anwendung derjenigen Reihe, welche wir heute unter dem Namen der Durtonleiter begreifen. Für den weltlichen Ursprung spricht ferner die Art der Schlussformel, auch ist die Sitte, dem Gesange einen „Pes" (in unserem Falle bildet diesen die Combination zweier kurzen Tonphrasen, welche sich abwechselnd wiederholen) ein Produkt der Volksmuse [10].

Es ist nun bekannt, dass im fünfzehnten Jahrhundert und mehr noch in der folgenden Zeit das Canonsingen in England überaus beliebt war und schliesslich zu einer förmlichen Modekrankheit wurde. Ebenso steht fest, dass der Canon „Sumer is icumen" nicht der einzige in seiner Art gewesen sein kann [11]. Adler stellt nun die Frage auf: existieren primitive imitatorische Volksgesänge aus der Frühzeit der Harmonie, Gesänge, welche irgend einer aus dem Stegreif ersinnt, in die andere, den Gesang des ersten nachahmend, einfallen? Der genannte Autor glaubt eine Reihe solcher Lieder entdeckt zu haben und schliesst nun von diesen auf den englischen Canon, dessen Art durchaus weltlichen Ursprunges sei, d. h. (so darf man wol kurz

die Behauptungen Adler's zusammenfassen) im Volke ist der Trieb zu imitatorischen Melodiebildungen als ein originärer vorhanden.

Gegen diese Behauptung sprechen die allgemeine Erfahrung und die geschichtlichen Tatsachen gleichmässig stark. Zunächst die tagtägliche Erfahrung. Die Lust des Volkes an der Musik basiert auf seiner Liebe zur Melodie. Der Begriff der Melodie in den Frühzeiten ist untrennbar von einem Texte. Text und Melodie gehören ursprünglich zusammen, eine absolute Melodie ist für die Frühzeit undenkbar. Alle Teilnehmer singen, selbst wenn der Gesang nicht einstimmig ist, den vollen, ungeänderten, unverkürzten Gesang: dies ist aber, wenn die Stimmen etwa je zwei Takte nach einander einsetzen, ohne weiteres nicht möglich: die Erscheinung ruft da Dehnungen der Silben, dort Verkürzungen hervor, zerreisst die Einheit des Wortes und des Sinnes; sie bietet künstliche Mittel, welche mit einem „natürlichen" Gesange nicht das mindeste zu tun haben. Man könnte mit grösserem Rechte von einem originären Triebe, Gegenmelodien zu bilden, als im Volksgefühl vorhanden, sprechen, wenn man sich erinnert, dass selbst in Gegenden, wo der Männergesang, die in Bezug auf ihre künstlerische Bedeutung im allgemeinen mindestwertige Art der mehrstimmigen Musik, welche die genaue Ausführung eines einstimmigen Gesanges (abgesehen natürlich von Ausführungen im Conzertsaale) nahezu unmöglich macht [12], noch keinen Eingang gefunden hat, z. B. im Norden Schottland's, die Leute in der Kirche sich die Melodieen oft in ihrer Art zurechtlegen, die tiefen Männerstimmen — die Erscheinung tritt fast ausschliesslich nur bei diesen zu Tage — eine zweite Melodie bilden. Aber dies geschieht nur dann, wenn der melodische Umfang des Gesanges ein derartiger ist, dass die Sänger keine natürlichen Töne mehr zur Verfügung haben oder zu haben glauben. Den Trieb zu solchen Neubildungen bedingt hier, überhaupt da, wo das Volk einstimmige Lieder in hoher Lage singt, die Ausdehnung des melo-

dischen Körpers; originär ist aber nur die Lust an der Melodie, am ganzen ihrer Linie.

Hören wir aber den vorhin angezogenen Autor weiter. Adler hat eine Reihe von östreichischen Volksgesängen mitgeteilt, welche alle dadurch charakteristisch sind, dass die Stimmen nacheinander, sich teilweise zu Beginn nachahmend, einsetzen. Diese Stücke sind sämtlich verhältnismässig modernen Ursprunges. Es wird nun geschlossen: wenn auch der Stand der Tonkunst in jeder Periode ihrer Entwicklung von Einfluss auf die Vulgärmusik ist, so hätte doch, da die Errungenschaften der modernen Kunst, insbesondere die reiche Harmonik — die Rhythmik fällt von selbst ausser Betracht — auf die Gestaltung der Volksmusik keinen Einfluss geübt hat, das Gebirgsvolk, welchem die in Rede stehenden Weisen entstammen, nicht die imitatorischen Einsätze aufnehmen können, wenn in ihm (und andern Völkern) nicht originär der Trieb zu dergleichen Gesängen gelegen hätte. So plausibel dies auch klingt, dass die Hypothese haltbar ist, können wir nicht glauben [13]. Zunächst sind die Lieder (Jodler) ohne Text; ferner kommen sie nur bei Gebirgsvölkern [14] vor; schliesslich ist darauf aufmerksam zu machen, dass dort, wo sich anerkannt reine Volksweisen erhalten haben, diese einstimmig sind [15].

Was das textlose der Jodler anbetrifft, so geht daraus schon nicht nur ihre verhältnismässig späte Entstehung hervor, ihre Schaffung in einer Zeit, wo bereits die Lust am blossen Klange geweckt war; es folgt daraus auch die Unmöglichkeit, aus ihnen auf Gesangssätze, d. h. auf mit Worten verbundene Melodieen zu schliessen. Wären die Jodler älter, so läge es nahe, auf eine etwaige besondere Technik der Spielleute zu verweisen, wenn wir nicht wüssten, dass die Lieder so, wie sie für den Gesang geschrieben waren, nur mit hinzugefügten Verzierungen und Füllnoten etwa ausgeschmückt, auf die Instrumente übertragen wurden. Der Jodler, ob er nun ein- oder mehrstimmig ist, erscheint als spezifisches Ge-

birgsprodukt. In ihm, welcher sich innerhalb beschränkter tonaler Grenzen hält, erscheint auch da, wo er einstimmig auftritt, eine gewisse Art der Nachahmung, d. h. derjenigen Nachahmung, welche die Felswand von den signalartigen Gebilden als Wiederhall zurückwirft. Darauf deutet die Grundform der Jodler, welche sich eben nicht auf das ganze einer Tonleiter, sondern auf einige bestimmte Akkorde stützt. Hier kann man also in der Tat mit Fug und Recht von einer Nachahmung der Natur sprechen. Die mehrstimmigen Alpenweisen haben freilich mit dieser Echoform kaum mehr etwas gemein, hier tritt sogar die nachahmende Stimme zur Verstärkung der ersten auf, aber der Anfang der Form ist ganz entschieden wie oben geschehen zu erklären; jedoch auch er, resp. die Übertragung der Rolle des Echo auf die eigene oder eine fremde Stimme, hat nichts mehr mit einer naiven Schöpfung zu tun [16].

Wollte man auf Adler's Behauptung nur erwiedern: wäre in der Tat der originäre Trieb, in imitatorischer Weise zu singen, in der Volksseele vorhanden, woher kommt es denn, dass die Entwicklung der Volksmusik nicht eine solche an sich ist, sondern sich nur innerhalb der jedesmaligen von der Kunstmusik gezogenen Grenzen bewegt, so wäre ein solcher Einwand nicht stichhaltig. Einmal ist ja die Volksmusik tatsächlich in manchen Punkten, wie wir gesehen haben, der Kunstmusik voraufgegangen, in Fragen jedoch, welche, wie sich aus einer genauen Prüfung der Regeln der Theoretiker ergiebt (die Regeln zum Gebrauche der Halbtöne, der Tonarten, Tongeschlechter, des melodischen Umfanges) mit allem andern, nur nichts mit der Imitation zu tun haben, abgesehen davon liesse sich auf einen derartigen Einwand erwiedern, dass das Volk zunächst die Gabe, seine eigene Musik aufzuschreiben, nicht besass, und auch nach Erwerbung dieser Fähigkeit im ganzen keinerlei Ursache hatte, die ihm eigentümliche Kunst weiter zu entwickeln [17].

Die Anfänge der Mehrstimmigkeit, derjenigen künst-

lerischen Tätigkeit, welche in jeder Gesangsstimme das in den andern gebrauchte Material mehr oder weniger genau zu verwerten strebt, geschahen auf dem Papiere; darum sind sie auch so abschreckend hässlich, hässlich trotz des sich seiner Aufgabe bewusst schaffenden künstlerischen Geistes. In andrer Weise kann man sich eine Gestalt, wie diejenige Adam's de la Hale nicht erklären: sein und seines Volkes Sinn für die fein pointierte Rhythmik und Melodik des einstimmigen Liedes hier, dort, sobald es sich um Schaffung mehrstimmiger Lieder handelt, die grenzenlose Schwerfälligkeit!

Hätte die Natur in die menschliche Seele wirklich die Fähigkeit, welche Adler ihr zuschreiben will, gelegt, so hätte wol auch das Schönheitsgefühl, der Sinn für die, sagen wir, Realität der künstlerischen Erscheinungs- und Ausdrucksweise nicht erst eine Jahrhunderte lange Entwicklung durchmachen müssen, bis er sich in einer den Kulturvölkern ziemlich gemeinsamen Form äusserte, hätte wol auch der mächtigste Sinn, das Auge, früher gelernt, die Bilder, welche die formende Hand schuf, der Wirklichkeit entsprechend zu gestalten. — Adler selbst ist übrigens selbstverständlich weit davon entfernt, in dem englischen Kanon in seiner Gesammtheit ein Werk der Volkskunst zu sehen. Es ist ja auch ohne jeden Zweifel klar, dass die bewusste Anwendung imitatorischer Gänge eine gewisse theoretische Beschäftigung mit der Tonalität, den Intervallen u. s. w. selbst in dem Falle voraussetzt, dass die Nachahmung in den einfachsten Verhältnissen auftritt, und eine solche Beschäftigung lässt das Volk nicht voraufgehen, ehe es seine Lieder singt. Die andere berührte Art der Nachahmung fällt von selbst ausser Betracht.

Wir haben strenge zwischen der abgeschlossenen Form und dem Thema des Kanons zu unterscheiden; dieses passt, wie Adler überzeugend nachgewiesen hat, zu dem englischen, nicht aber in gleich vollkommener Weise zu dem lateinischen Texte; der erstere ist also der

originale. So darf man ohne weiteres annehmen, das Thema sei ein Volkslied oder ein Teil eines solchen. Ob es freilich ein englisches ist, kann man mit Sicherheit nicht behaupten. Bunting hat einen alten irischen Volksgesang nach mündlicher Überlieferung aufgezeichnet, welcher teilweise mit der Kanonmelodie übereinstimmt. Derjenige aber, welcher den Kanon verfasste, war ein gelehrter Musiker, welcher seine Kenntnis ohne allen Zweifel in Paris erworben hatte.

Wenn wir auch, um das Resultat der langen Auseinandersetzung zusammenzufassen, kein direktes Verbindungsglied zwischen dem Kanon und dem Rondellus besitzen, so sind wir doch berechtigt, den ersteren als das Glied einer Kette, in welcher uns nur noch ein kleiner verbindender Teil fehlt, aufzufassen, wir sind nicht mehr genötigt, ihn als ein Wunderding anzustaunen. Dass die Form weiter gepflegt wurde, unterliegt keinem Bedenken; die Theoretiker freilich sprechen nicht von ihm[18], wenn nicht der bei den späteren Schriftstellern auftretende „Rondellus", was immerhin möglich ist, mit „Rota" identisch ist[19].

Joh. Hothby.

Es ist kein Zufall, wenn wir um den Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts englische Tonsetzer in grösserer Zal in Italien antreffen. Die fortwährenden politischen Unruhen in England, die Kriege mit Wales und Schottland, die Züge nach Frankreich, der Kampf der Barone gegen die „Gemeinen", die Fragen der Kirchenreform, die unsichere soziale Lage — dies alles waren Erscheinungen, deren Resultat, eine bunte, gemischte Gesellschaft, wol in einem Dichter von der Begabung Chancer's die Fähigkeit wecken konnte, den vielfarbigen Charakter des England jener Tage in Zug um Zug lebenswahren Gestalten der Nachwelt zu überliefern; aber es war kein Zeitalter, welches der Kunst zu wachsen und zu blühen ermöglichte. Italien rückte, nachdem im Jahre 1377 die päpstliche Regierung von Avignon wiederum nach Rom

verlegt worden war, mehr in den Mittelpunkt des Interesses der geistlichen Tonsetzer, ohne dass freilich zunächst eine Entwicklung der Musik im besondern italienischen Sinne, d. h. nach Seite der exklusiv melodischen Fortbildung hin erfolgt wäre. Diese konnte erst stattfinden, nachdem der herrliche Bau des polyphonen Kunstwerkes errichtet war, die früheren tastenden Versuche, mehrere Melodiekörper zu einem geschlossenen ganzen zu verbinden, der sichern Beherrschung der Technik Platz gemacht hatten, als das Idealbild polyphoner Erhabenheit und Schönheit, wie es den Älteren vorschwebte und wie es uns aus manchem ihrer Werke, freilich noch nicht klar, noch wie durch leichte Nebelschleier verhüllt, entgegenblickt, erfüllt war. Wenn auch Italien die schliessliche Erfüllung brachte, Palestrina ist wie Lassus ohne die Niederländer undenkbar. Während die Kämpfe der Kaiser mit den Päpsten der Tonkunst in Deutschland nicht die Ruhe gewährten, welche diese zu ihrer Entfaltung bedarf, während die italienischen Städte, eifersüchtig auf die Handelsbeziehungen und die Reichtümer ihrer Rivalinnen, sich in blutigen Fehden bekämpften, ermöglichten nur die glücklichen sozialen Verhältnisse in den Niederlanden das glänzende Wachstum der Kunst.

Wir sprechen daher mit vollem Rechte von einem Zeitalter der Niederländer; die Kompositionstechnik der Zeit ist niederländisch, ihr gegenüber kann von einer künstlerisch gleichwertigen Musik andrer Länder nicht die Rede sein. Auch Dunstable und Hothby, um an dieser Stelle nur die beiden englischen Meister zu nennen, sind unter diesem Gesichtspunkte zu betrachten, wie denn schon Tinctoris u. a. John Dunstable mit Egid. Binchois und Wilh. Dufay zusammengestellt und sie gemeinsam als Vorgänger und Lehrer von Okeghem und andren bezeichnet hat [1]. Nicht allzu lange nachher begannen aber die Engländer selbständig in die Entwicklung der Musik einzugreifen, auf dem Gebiete der Instrumentalmusik. Hier verdankt ihnen der Kontinent viel; und be-

merkenswert genug: Deutschland empfängt die ausgebaute englische Instrumentalmusik, ihren Formenreichtum durch die Hand eines niederländischen Meisters.

Wir haben hier nur in grossen Strichen das Bild des Wachstums der Musik entworfen; bevor wir die Skizze, soweit es unsere Zwecke erheischen, ausfüllen können, sind noch mehrere Punkte zu erledigen.

Zunächst haben wir John Hothby's zu gedenken[2], des Mannes, welcher mit dem Mönche Wilhelm die Reihe der älteren englischen Theoretiker beschliesst. Wo und wann er geboren wurde, wissen wir nicht, doch können wir sein Geburtsjahr etwa um 1415 ansetzen. Er wird an mehreren Stellen als Engländer und als Karmelitermönch bezeichnet. Erst in jüngster Zeit sind mancherlei Zeugnisse entdeckt worden, welche seinen ausgezeichneten Charakter und sein hervorragendes Lehrtalent beweisen. Wie Coussemaker ohne nähere Begründung annimmt, durchzog Hothby, ehe er sich im Jahre 1440 in Florenz niederliess, Spanien, Gallien und Deutschland. Von Florenz wendete er sich nach mehrjährigem Aufenthalte nach Ferrara. Sein Ruf als ausübender Musiker sowol wie als Lehrer veranlasste die Kanoniker von St. Martin in Lucca, den gefeierten Künstler nach ihrer Stadt zu ziehen. Im Jahre 1467 folgte Hothby dem Rufe. Nachdem er zwei Jahre in seinem neuen Amte tätig gewesen war (die Zeit seines Provisoriums), scheint der grosse Erfolg seines Lehrens in Lucca andere Städte zu dem Versuche bewogen zu haben, Hothby für sich zu gewinnen. Wenigstens fürchteten dies die Kanoniker von St. Martin und machten deshalb am 20. Februar eine Eingabe an die Signoria ihrer Stadt: der Rat möge Hothby's Gehalt erhöhen, sie selbst wollten es an nichts fehlen lassen, den Mann, dessen Wirken unter ihnen von gröster Bedeutung gewesen sei, auf längere Zeit an sich zu fesseln. Und so geschah es denn, dass Hothby in Lucca blieb. Seine Liebenswürdigkeit, Milde und Güte wurden ebenso anerkannt, wie sein bedeutendes Lehrtalent. Er war Kapell-

meister, Musiklehrer und Kapellan und hatte auch die Schüler der bischöflichen Schule in Lucca, in welcher Knaben und Kleriker herangebildet wurden, in der Grammatik und Arithmetik zu unterweisen. Vor ihm scheint das musikalische Leben in Lucca ziemlich brach gelegen zu haben, sein Name und die Tüchtigkeit seiner zalreichen Schüler riefen in der Folgezeit eine grosse Reihe von Musikern nach der Stadt. Im Jahre 1486 forderte König Heinrich VII. von England Hothby auf, in sein Vaterland zurückzukehren. Der Grund zu diesem Ruf ist in Hothby's Lehrtalent zu suchen. Welcher Art die Ursachen waren, welche Hothby bewogen, aus dem ihm liebgewordenen Wirkungskreise zu scheiden, erfahren wir nicht; ihn mag die Sehnsucht nach der Heimat getrieben haben, die Aussicht, in seinem Vaterlande zu wirken, die Pläne, welche der König verfolgte, mit zum Austrage bringen zu können. Dass Heinrich VII. nicht ohne künstlerischen und litterarischen Geschmack war, ist bezeugt; aber das Leben gestattete ihm nicht, tieferen Anteil an derlei Dingen zu nehmen. Die Signoria der Stadt Lucca sah Hothby ungern scheiden; sie bewilligte das Abschiedsgesuch unter mannigfachen, den Meister ehrenden Zugeständnissen und stellte ihm frei (während der Dauer von $1^1/_2$ Jahren), zu den bisherigen Bedingungen wiederum in den Dienst der Stadt zurückzukehren. In dem Geleitbriefe, welcher ihm ausgestellt wurde, heisst es: in einem Zeitraume von mehr als achtzehn Jahren haben wir die Gläubigkeit Hothby's, seine Rechtschaffenheit und seine tadellose Lebensführung, seine grosse Geschicklichkeit im Musikunterrichte und ebenso seine allgemeine Gelehrsamkeit wie seine Freigebigkeit gegen seine Schüler kennen gelernt. Ihn begleitet bei seinem Scheiden die Hochachtung und Liebe des ganzen Volkes... Wir wissen nicht, welcher Art seine Tätigkeit in England war; einen grossen persönlichen Einfluss auf die Musikzustände seines Vaterlandes hat Hothby jedoch nicht gewinnen können; schon am 6. November des Jahres 1487 wurde dem Kapitel von St. Martin in Lucca sein Tod mitgeteilt.

Hothby's Kompositionen kommen für uns an dieser Stelle nicht in Betracht; nach dem, was Ambros über die wenigen derselben, welche er eingesehen, geurteilt hat, liegt die Bedeutung des Mannes in seinen theoretischen Schriften. Nicht alle, welche seinen Namen tragen, sind durch Hothby selbst in ihre gegenwärtige Form gebracht; manche sind nur Auszüge aus seiner Lehre, wie sie sich Schüler des Mannes fertigten. Daher denn die grosse Stilverschiedenheit: Hothby selbst ist von einer gewissen Breitspurigkeit nicht frei, er ist umständlich in seiner Form und wiederholt sich gerne; die Form der kleinen Traktate ist knapp und präzise. Der Autor erscheint als Vertreter einer Periode des Überganges: er hält einerseits an der Lehre der Älteren, besonders derjenigen des Marchettus von Padua, fest, erlaubt aber andrerseits gewissen Elementen der volkstümlichen Kunstrichtung, besonders den Accidenzien, einen weiteren Einfluss auf die Kunstmusik, als irgend ein andrer vor ihm; ja, er gestattet sogar ihre Einführung in den gregorianischen Choral. Aber wiederum, während sein eigenes Tonsystem kaum noch einen Schritt von dem modernen entfernt ist, macht er dem Bartholomaeus Ramis in einer Epistel an einen Freund Opposition, die Lehre des Marchettus gegenüber dem Neuerer verteidigend, dessen Traktat über die Musik einen weiteren Vorschritt in der Richtung auf das moderne Tonsystem bedeutet. Seine drei Ordnungen der Töne stellt Hothby in der von Coussemaker in der histoire de l'harmonie veröffentlichten Schrift „Calliopea leghale“ auf. Wir haben früher bereits gesehen, dass das System starrer Diatonik von der Kirche nicht allzu lange festgehalten werden konnte; schon im dreizehnten Jahrhundert hatten die Theoretiker die fortgesetzte Teilung der Ganztöne besonders als für die Instrumentalmusik nötig anerkannt und damit dem Andrängen der Volksmusik, welche sich niemals in die Fesseln ausschliesslicher Diatonik bequemt hatte, nachgegeben. Allmälig begannen nun auch die Zeichen für diese Teilung in den

Choral einzudringen, nachdem aber schon vorher, wie Hothby bezeugt, auch das Semitonium, der Leitton nach oben, häufig gesungen worden war[8]. Nicht allein vom kirchlichen Standpunkte aus hatte damit der Choral verloren. Hothby bringt nun seine Tonreihen in folgende Ordnung: die erste Reihe umfasst die Töne A, B (♮), C u. s. w. G; die zweite die Töne As, B, C, Des, Es, F, Ges; die dritte Ais, H, Cis, Dis, E, Fis, Gis. Diese Tonreihen kommen in drei verschiedenen Höhenlagen vor; aber nun den letzten Schritt zu tun und die alte Hexachordteilung fahren zu lassen, fällt dem Autor noch nicht ein. Hothby nennt den untern Ton des Halbtonschrittes Princeps, den oberen Comes, die sich an beiden Seiten anschliessenden Ganztöne die Demonstratores. Die Stellung der Halbtöne ist insofern beschränkt, als sie nur durch Princeps und Comes, diese durch die Demonstratores begrenzt werden, insofern unbeschränkt, als jeder Ton in der Reihe erhöht werden kann, mit den Ausnahmen, wie sie aus den „Ordnungen“ ersichtlich sind. Da durch Erhöhung (ebenso umgekehrt durch Erniedrigung) aus dem Comes ein Princeps wird, an den Princeps sich in der Tiefe ein Ganzton schliessen muss, so ist also, wenn wir z. B. das Tonverhältnis E—F durch Erhöhung des F alterieren, immer nur eine Bildung E Fis G A, das E selbst kann unter keinen Umständen erhöht werden. Wir nähern uns also mit diesen Angaben den modernen Anschauungen nur, erreicht werden sie noch nicht. Aber, wie schon gesagt wurde, steht Hothby noch ganz unter dem Einfluss der Hexachordteilung insofern, als er noch nicht daran denkt, seine Reihen bis zu ihrem Anfangston weiterzuführen. Ein Ton aus einer anderen Reihe darf nicht gesungen werden, wenn nicht ausdrücklich b oder ♯ vorgeschrieben ist; klingen hingegen die Töne der ersten Ordnung nicht gut, so mischt man, um die Härten zu verdecken, Töne der andern Ordnungen ein. Man sieht, wie der Theoretiker mit dem Praktiker in ihm streitet: ein höherer Richter als die Regel entscheidet viele Fragen,

das Ohr. Selbst Reihen wie f g a h sind, wenn ein erfahrener Musiker sie gestattet, anzubringen. Im allgemeinen natürlich ist der Tritonus zu vermeiden.

Die zweite Abteilung der Schrift Hothby's handelt von der Bewegung der Töne, die dritte von der Geltung der Noten in den verschiedenen Taktarten. Der Choralgesang verwendet den Modus, die Teilung der Longa in Breven am häufigsten, weniger oft die Teilung der Breve in Semibreven (Tempus), sehr selten die Teilung der Semibreve (Prolatio). Nach Hothby liegen die Wurzeln des Figuralgesanges im Chorale; dieser wie jener sind auf den zwei- oder dreiteiligen Takt zurückzuführen. Dieser Irrtum, welcher übrigens zu Hothby's Zeiten durchaus nichts neues war, ist bekanntlich von den einschneidendsten Folgen für den römischen Choralgesang gewesen: im alten, reinen Chorale empfiengen die Noten ihre Geltung durch die auf sie fallenden langen oder kurzen Silben, ihre Stellung zu einander hatte mit ihrem Werte resp. dessen Wechsel nichts zu tun, von einem musikalischen Rhythmus war bei ihnen nicht die Rede. In den Angaben Hothby's sieht man, wie in der Behandlung gewisser theoretischer Fragen die Auffassung sich ins gerade Gegenteil verkehrt hat: die musikalische Bildung hat bereits so sehr Besitz vom Denken und Fühlen der musikalischen Theoretiker gewonnen, dass sie sich einen gesungenen Text, der sein rhythmisches Leben nicht durch die Gesetze der Musik allein und ausschliesslich erhält, nicht vorzustellen vermögen. Der Prozess, welcher diese Anschauung zeitigte, begann, wie wir annehmen dürfen, mit dem Auftreten mehrstimmiger Kunst in der Kirche. Man mag die Erscheinung bedauern oder nicht, es ist klar, dass ohne die Einführung des Taktes in den Choral dieser für die Kunstmusik ein totes Ding, ein Thema ohne tiefere Bedeutung bleiben musste.

In der vierten Abteilung seiner Calliopea leghale betrachtet der Autor die Intervalle oder, wie er sie nennt, die D i a p h o n i a e, d. h. die Verhältnisse der Töne im

Chorale zu einander, wie sie sich, nacheinander auftretend, zeigen können; das gleichzeitige Erklingen mehrerer Stimmen heisst Symphonia. Der Choralgesang kommt mit den Diaphonien: Einklang, Sekunde, Terz, Quart, Quint, Sext, Septime und Oktav aus, doch erfolgt die Scheidung der Sekunde in kleine, grosse und mittlere (d. h. solche zwischen Tönen verschiedener Ordnung); die übrigen Intervalle sind klein und gross, nur die Oktave ist einfach.

Wir werfen noch einen Blick auf die übrigen Schriften Hothby's, da sie ungefähr die Summe dessen enthalten, was den Stand der Theorie seiner Zeit ausmachte.

Die Regeln, wie sie in „Jo. Octobi Carmelite regule contrapuncti" niedergelegt sind, sind einfach genug; in ihrer Fassung unterscheiden sie sich in nichts von den älteren Rezepten zur Anfertigung der Diskante. Da der Begriff des Akkordes noch unbekannt ist, so werden die Stimmfortschritte ganz mechanisch angegeben. Hothby unterscheidet wie auch andere streng zwischen Kontrapunkt und Figuralmusik: in jenem finden nur Konsonanzen ersten und zweiten Grades, in diesem auch Dissonanzen Anwendung. Sein Kontrapunkt ist noch nichts anderes, als was das Wort ursprünglich bedeutete: punctum contra punctum ponere; zwei oder mehrere Noten gegen eine solche des Tenor zu setzen, ist nicht gestattet. In der Figuralmusik wendet Hothby acht Noten an: davon sind Maxima bis Minima weiss, Semiminima, Croma und Semicrona schwarz notiert. Alle sind in Bezug auf die nächst kleinere Gattung zwei- oder dreiteilig. Das praktische Resultat von Hothby's „Kontrapunkt" ist ein überaus klägliches, das Mass der möglichen Tonverbindungen ist auf ein geringstes beschränkt. Seine Regeln über die Figuralmusik, welche jenen mitbetreffen (wie dies schon aus den früheren Angaben in Bezug auf Vermeidung des Tritonus u. s. w. hervorgeht), sind nicht völlig erschöpfend, wenigstens insoweit, was die Verwendung der kleinsten Notenwerte angeht. Als wesentliche

Regeln (essentiales) führt der Autor an: jeder mehrstimmige Gesang hat mit einer vollkommenen Konsonanz zu beginnen und zu schliessen; Cantus planus und diskantierende Stimme sollen sich entweder in der Mittellage bewegen oder aber der erstere die Tiefe, der letztere die Höhe inne halten; ruht der Tenor, so soll der Diskant weiter, und zwar möglichst stufenweise geführt werden. Accidentelle Regeln sind: man kann vollkommene Konsonanzen verschiedener Art nach einander singen, ferner diese mit unvollkommenen mischen. Der Diskant soll, wenn der Tenor in vollkommenen Konsonanzsprüngen geführt wird, stufenweise gehen; den stufenweise fortschreitenden Tenor kann der Diskant ebenso begleiten[4]. Bemerkenswert sind hier besonders die Regeln über die Melodiebildung der diskantierenden Stimme. Im übrigen ist an den Angaben ebenso wenig besonderes wie an seinen „Regulae placabiles“: soll die Quinte zum Tenor am Ende eines aufsteigenden Gesanges erreicht werden, so muss vorher die Terz dagewesen sein, wenn die Duodezime, die Dezime; wenn die Doppeloktav, die Terzdezime. Bei einem abwärts steigenden Gange geht dem Einklang die Terz, der Quinte die Oktave, dieser die Dezime voraus.

Mit dem Aufkommen der Zwei- neben der Dreiteiligkeit war die Bestimmung der Notenwerte in dem Masse, als die rhythmische Beweglichkeit wuchs, schwieriger geworden; wir haben schon gesehen, dass man sich dadurch half, dass man ursprünglich neben die vollkommene schwarze Note die unvollkommene weisse setzte. Allmälig wurde das Verhältnis umgekehrt, das geheiligte, aber unpraktische alte bei Seite gelegt, die leichter zu schreibende weisse Note für die häufigere Dreiteiligkeit angewendet. Daneben traten nun auch noch bestimmte Schlüssel (claves signatae) auf, welche anzeigten, ob die Longen u. s. w. drei- oder zweiteilig zu messen seien.

Hothby's Regeln sind folgende: ○ bedeutet die Dreiteiligkeit der Breven; C ihre Zweiteiligkeit. ⊙ und Ͼ

bezeichnen die Dreiteiligkeit der Semibreven, O resp. C giebt ihre Zweiteiligkeit an. Die dem Kreise oder Halbkreise folgenden Ziffern 2 oder 3 verändern die Bedeutung der Zeichen: Kreis oder Halbkreis beziehen sich jetzt auf die longa, die Ziffer auf die brevis. Bei zwei Ziffern bezieht sich der Kreis auf die maxima, die erste Ziffer auf die longa, die zweite auf die brevis.

Guilelmus Monachus stellt folgende Zeichen auf (als Grundformen, wie er sagt): ⊙ Ͼ ₵ Ͽ O C ¢ Ɔ.

⊙ Signum majoris perfecti, in welchen der Numerus ternarius in den Semibreven herrscht, das heisst: die perfekte Breve gilt drei Semibreven, die Semibrevis drei Minimen. Unter diesem Zeichen gilt die Maxima zwei Longen; die Longa zwei Breven. Die Maxima ist gleich zwölf Semibreven; die imperfekte Brevis gilt zwei Semibreven, und die imperfekte Semibrevis drei Minimen wegen des Punktes (welcher sich stets auf die Semibrevis bezieht).

Ͼ Ͽ Signum maioris imperfecti, in welchem der Numerus binarius in den Semibreven herrscht, d. h. die Brevis gilt zwei Semibreven, die Semibrevis drei Minimen.

(Die Durchstreichung des Halbkreises bedeutet ebenso wie die Öffnung des Bogens nach der linken Seite, dass alle Noten die Hälfte ihres Wertes verlieren; diese Bezeichnung hat also die Verdoppelung des Tempo's zur Folge: Entstehung unsrer modernen Bezeichnung alla breve.)

O Signum minoris perfecti, in welchem der Numerus ternarius in den Semibreven herrscht; das heisst: die perfekte Brevis gilt drei Semibreves, die Semibrevis hingegen nur zwei Minimen (wegen Mangels des Punktes). „Und bemerke, dass die Brevis nicht anders imperfiziert werden kann, als wenn ihr ein kleinerer Notenwert folgt: eine gleiche Note vor einer gleichen kann nicht imperfiziert werden.“

C Ɔ Signum minoris imperfecti, in welchem

der Numerus binarius in den Semibreven herrscht (weil der Punkt fehlt); das heisst: die Breve gilt zwei Semibreven, die Semibrevis zwei Minimen.

Hothby führt sechs Pausen auf, die Pausa longa perfecta (eine senkrechte, drei Spatien deckende Linie), die P. l. imperfecta (durch zwei Spatien gehend); P. brevis (für das tempus perfectum und imperfectum, ein Spatium füllend); P. semibrevis (von der Linie abwärts durch $^1/_2$ Spatium geführt); P. minima (von der Linie aufwärts durch $^1/_2$ Spatium gehend) und P. croma (wie die voraufgehende Pause; nur hat sie oben noch ein kleines Häkchen).

Unser Autor verwendet zweierlei Punkte. Das punctum perfectionis macht die Notenwerte, neben welchen es steht, dreiteilig; das punctum divisionis wird gesetzt, wo die Verteilung der Notenwerte Zweifel erregen resp. die Absicht des Komponisten nicht ohne weiteres erraten werden kann; der Punkt steht also in diesem Falle für unsern Taktstrich. Stehen z. B. zwei Breven zwischen zwei Longen, so ist jede dieser letzteren, ebenso wie die Summe der beiden Breven, gleich einer Longa perfecta. Steht nun nach der ersten Brevis das punctum divisionis, so zeigt es an, dass die erste Longa nur zweizeitig, die erste Brevis einzeitig ist. Die zweite Brevis, welche im ersten Falle zweizeitig wäre, ist hier jedoch nur einzeitig, die folgende Longa zweizeitig.

Wir erwähnen noch kurz Hothby's Angaben über die Ligaturen.

Die Ligaturen sind entstanden aus den zusammengesetzten Neumen; nur dass in den ersteren zuweilen noch mehr Noten als in diesen, bis zu zehn und darüber vereinigt wurden. Die Noten einer Ligatur fielen auf eine einzige Silbe. „Die Lehre der Geltung der Noten in der Ligatur für die Mensuralmusik ist schon bei den Autoren des XII.—XIII. Jahrhunderts (frankonische Epoche) derart ausgebildet, sagt Riemann, dass sie sich in der Folgezeit bis zum Verschwinden der Ligaturen im XVII. Jahr-

hundert nicht eigentlich verändert hat, sondern nur in Details hie und da vervollkommnet worden ist."

Die Ligatur ist, wie Hothby anführt, doppelter Art, entweder recta oder pendens; das erstere, wenn ihre erste und letzte Note die tiefsten der Reihe sind; das zweite, wenn das umgekehrte Verhältnis stattfindet.

Jede Ligatura recta wird „cum proprietate" genannt, wenn ihrer ersten Note kein sie auszeichnender senkrechter Strich beigegeben ist. Proprietas (Besonderheit, Charakteristikum) nannte man die Eigenschaft der ersten Ligaturnote, die ihr ausserhalb der Ligatur zukommende Bedeutung (einer Brevis) auch innerhalb der Bindung behalten zu können. Fehlt der Strich an der letzten Note, so ist diese „cum perfectione".

Jede Ligatura pendens heisst, wenn ihre Anfangsnote ohne Seitenstrich ist, „sine proprietate"; fehlt der Schlussnote der Strich, so ist diese „sine perfectione".

Jede Ligatur, welche einen an der linken Seite der ersten Note aufwärts geführten Strich hat, heisst „cum opposita proprietate".

Jede Ligatur „cum proprietate" hat also als erste Note eine Brevis. Die Ligatur „sine proprietate" hat als erste Note eine Longa, die Ligatur „cum opposita proprietate" hat zu Beginn zwei Semibreven. Die Schlussnote der Ligatur „cum perfectione" ist eine Longa, in derjenigen „sine perfectione" eine Brevis. Alle Figuren, welche zwischen Anfangs- und Schlussnote einer Ligatur stehen, sind Breven, mit Ausnahme der Ligatur „cum opposita preprietate", wo, wie soeben gesagt, die beiden ersten Noten Semibreven sind. Maxima und Longa büssen in keiner Ligatur an dem Werte ein, den sie ausserhalb derselben besitzen. Die Ligatur „cum proprietate et perfectione" ist in erster Linie dem gregorianischen Gesange eigentümlich; alle fünf Arten sind in der Figuralmusik zu finden.

Trotz der Breite, mit welcher Hothby zuweilen seine Lehren vorträgt, geben seine Traktate — ausser

den bekannt gewordenen scheinen jedoch, wie aus einer von Kornmüller zitierten Stelle hervorgeht, noch andere Werke des Verfassers existiert zu haben — kein erschöpfendes Bild der Verhältnisse der Musik seiner Zeit. Insbesondere fehlt jede tiefere Anleitung zur Komposition, jede Bezugnahme auf die Kunst, wie sie sich, um nur diesen einen anzuführen, seit Dufay's Tagen schon so herrlich zu entfalten begonnen hatte [5]). Konstruiert man sich in Gedanken — konstruieren ist wol das richtige Wort — nach seinen Vorschriften ein Musikstück, so wird man kaum glauben, dass diese trockenen Lehren nahezu drei Jahrzehnte später entstehen konnten, als die Musik aufgehört hatte, vielfach bloss ein trockenes Rechenexempel zu sein, nachdem menschliches Fühlen und eine entwickelte technische Fertigkeit ihr bereits den Stempel des Lebenswahren und Schönen aufgedrückt hatten.

Wir dürfen freilich nicht vergessen, dass manches seiner Werke verloren gegangen sein mag. Aber es ist nicht wol glaublich, dass sie ganz verschieden von den uns überkommenen gewesen sind. Und wie er uns aus diesen entgegentritt, so macht Hothby nicht eben den Eindruck eines genialen Lehrers. Was Hothby bietet, ist in vielen Fällen nichts, als eine trockene Aneinanderreihung der Regeln, wie sie schon in den älteren Diskantieranweisungen enthalten sind. Sein Tonsystem bedeutet, wie wir sahen, in beschränkter Weise allerdings einen Fortschritt; aber praktische Bedeutung gewinnt dieser noch nicht. Die tiefere Bedeutung der Dissonanz — charakteristisch genug nennt er die unvollkommenen Konsonanzen mit jenem Namen — ist ihm noch verschlossen.

Seiner Zeit hat er freilich genug getan.

Wie uns Guilelmus Monachus, den Hothby ergänzend, zuerst über die Lehre von der Diminuition, der Beschleunigung des Tempo berichtet, welcher in der Augmentation eine Verlangsamung desselben gegenübersteht, so giebt er auch ausführlichen Bericht über die Proportionen, deren Wesen darin besteht, dass den

einzelnen gleichzeitig singenden Stimmen verschiedene Taktzeichen vorgesetzt werden. — —

Im ganzen ist von der Wirksamkeit der englischen Musiktheoretiker zu sagen, dass die späteren derselben nicht mehr in dem Masse selbständig an der Weiterbildung der Kunstlehre mitarbeiteten, wie dies Odington getan hat. Der Schauplatz verlegte sich, was die theoretische Lehre anbetrifft, mehr und mehr nach Italien: hier lernte sie sich der lebendigen Kunst zuwenden, aus dieser die neuen Kunstgesetze zu entwickeln.

England brachte zunächst keinen Musikschriftsteller von Bedeutung mehr hervor; seine Tonsetzer arbeiteten im Zeichen des „Niederländischen", welches im Grunde genommen ja die Signatur der Musik aller Kulturvölker war und noch auf lange hinaus blieb. Im Jahre 1597 erst erschien wieder eine bemerkenswerte englische Arbeit: des tüchtigen Tonsetzers und Geschäftsmannes Thomas Morley „plaine and easie introduction to practical musicke", ein Werk, welches leider in der u. a. von Virdung und Luscinius angewendeten und unübersichtlichen Dialogform abgefasst ist, ihres Verfassers Können und Wollen aber das beste Zeugnis ausstellt. Zwölf Jahre darauf gab John Dowland seine Übersetzung des Micrologus des Andreas Ornithoparchus heraus, des einzigen hervorragenden unter den damaligen deutschen Theoretikern. Schon im sechzehnten Jahrhundert hatte es nicht an Stimmen gefehlt, welche den englischen Musikern grobe Unbildung vorwarfen, ihnen Mangel an Kenntnis der lateinischen Sprachen nachsagten (man erinnere sich daran, dass Gafuri in seinem Streite mit Joh. Spatarius gegen diesen einen Haupttreffer damit ausspielt, dass er ihm rät, er solle nur nicht weiter lateinisch, das er doch nicht beherrsche, sondern italienisch schreiben, damit er sich in nichts mehr vom Pöbel unterscheide!) und ihnen den Rat erteilten, emsig theoretische Studien zu betreiben. Zu Nutz und Frommen dieser Leute übersetzte Dowland das Werk des Meininger Gelehrten.

Aber im ganzen genommen war damals in England kein Platz mehr für theoretische Spekulationen oder die subtilen Künste des Kontrapunktes; Dowland selbst ist ein Beweis für diese Behauptung, da er seinen Ruhm nicht durch kontrapunktisches Können, sondern vielmehr durch seine süssen und schönen Weisen erwarb. Dann aber auch war, als der Meister sein Werk veröffentlichte, mehr als ein Anzeichen dafür vorhanden, dass der glänzenden Blüte der Musik, welche die ruhmreichen Tage der Königin Elisabeth sich hatten erschliessen sehen, keine Frucht folgen sollte, welche dem Musikleben England's auf die Länge der Zeit zu gute kommen könne: der Dilettantismus war emporgewuchert, modische Tonsetzer nutzten die neuen Verhältnisse aus. Auf die Periode ernster Kunstpflege folgte eine Zeit musikalischer Tändelei und Spielerei, da man nur Freude am musikalisch-lasciven, aufdringlich bunten hatte. Man muss diese Verhältnisse im Auge haben, um die Stellung des Puritanismus zur Musik nach ihrem historischen Werte zu begreifen. Mit dem Sturze der Monarchie brach das gesammte musikalische Leben England's zusammen.

Von diesen Verhältnissen wird späterhin ausführlicher gesprochen werden müssen.

III. KAPITEL.

Die Minstrelsy. Beginn des französischen Einflusses.

Mit der Vergewaltigung der Angelsachsen durch die Normannen (1066) war auch das Schicksal der angelsächsischen Kultur besiegelt. Das Französische wurde Hof- und Staatssprache, die einheimische Geistlichkeit musste Normannen ihre Stellen einräumen, Frankreich begann die englische Literatur und Kunst zu beeinflussen. Diese Einwirkung, so sehr sie sich von Anfang der normannischen Eroberung an geltend gemacht haben wird, zeigt sich in grösserem Umfange — besonders in der Literatur — jedoch erst, nachdem das Haus Anjou in England zur Re-

gierung gekommen war. Des Eroberers und seiner ersten Nachfolger Arbeit auf der Insel war im grossen und ganzen darauf beschränkt gewesen, ihre Herrschaft zu befestigen, Revolten zu unterdrücken und eine Reihe von wichtigen Gesetzen zu erlassen [1]; die Künste des Friedens fanden keine hervorragende Pflege. Das änderte sich, nachdem Heinrich II. den englischen Königstron bestiegen hatte, der Gatte der schönen Eleonora von Poitou [2]. Der König von England war zugleich Graf von Maine und Herzog der Normandie, und Nord- wie Südfranzosen, Kelten und Germanen traten in seinem Reiche in engste Berührung, und das, um mit Ten Brink zu sprechen, in einer Epoche rasch fortschreitender Kultur und allgemeiner Erregung der Geister, wo die Kreuzzüge die europäischen Nationen unter einander und mit den Morgenländern zusammenführten. Neben der verführerischen Eleonore hielt der erste Troubadour, Bernard von Ventadorn, seinen Einzug in England. Seit dieser Zeit sind Hinweisungen auf die Plantagenets in der provençalischen Lyrik häufig, die Troubadours stehen in engster Beziehung zum höfischen Leben und greifen sogar tätig in die Politik ein, wie jener ruhelose Bertrand de Born. Richard Löwenherz erscheint unter ihnen, und der das Verhältnis dichterisch ausschmückende Bericht des Chronisten giebt ihm in dem treuen Blondel einen dienenden Sänger an die Seite, wie sie die französischen Dichter, die Edelleute überhaupt, zuweilen wenigstens als Jongleurs in ihren Diensten hatten. Auch Heinrich III. war in der fröhlichen Kunst wol erfahren, und noch bei seinen Lebzeiten begann eine rührige Tätigkeit der Übersetzung französischer Romane. Unter Eduard I. und seinem Sohn und Nachfolger nahm dieser neue Literaturzweig einen grossartigen Aufschwung, die Produktion wuchs ins Unglaubliche. Es war, als ob das Füllhorn der romantischen Poesie mit einem Male über das englische Volk ausgeschüttet werden sollte (Ten Brink). Stoffe aller Art griffen die Dichter auf, es kam nicht darauf an, ob sie wertvoll

oder unbedeutend waren; die entscheidende Frage war, ob sie romantisch waren. Was ist das Romantische? Es sind eine ganze Reihe von Hypothesen über seinen Urgrund aufgestellt worden, welche im einzelnen zu wenig sagen; ihre Vereinigung erst lässt diejenigen vielfarbigen Momente erkennen, welche die mittelalterliche Romantik zu ihrem phantastisch-sinnlichen Leben weckten. Das Fortwirken klassischer Mythologie und Heroologie im Mittelalter, das Eindringen der orientalischen Phantastik ins Abendland, eine der vielen Gefolgschaften der durch die fromme Torheit der Kreuzzüge begonnenen intensiveren Berührung von Occident und Orient, das vielgestaltige Leben im Märchen der europäischen Völker selbst, alles dies rief, indem es sich unter der Einheit des christlichen Geistes zusammenwob, das romantische Zeitalter, jene Mischung von bizarrem und einfachem, von formlosen und ebenmässigen, von rohem und edlem, von naivem und raffiniertem in der Auffassung des Lebens, in seine vielverschlungene Erscheinung.

Eine unendliche Fülle der Gestaltungen, welche sich aus den romantischen Dichtungen vordrängen. Was uns und wievieles uns auch immer an ihnen einfältig oder abstossend erscheinen mag, das Kulturleben der Zeit zog aus ihnen, dem Marienkultus, dem Minnegesang, reichen ideellen Gewinn: wenn irgend etwas, trugen sie zur Humanisierung der mittelalterlichen Gesellschaft in hervorragender Weise bei; sie erhoben nicht nur das Weib zur ebenbürtigen Gefährtin des Mannes; indem sie seine Schönheit in begeisterten Worten priesen, bekämpften sie die trübe Askese des finstern mönchischen Zelotismus, dem alles schöne und weltfrohe gleich verhasst war. Indem die romantische Dichtung die Ritter zum Kampfe gegen Riesen und tückische Zwerge, gegen fürchterliche Ungeheuer ausschickte, indem sie so den Glauben an Wesen, welche über menschliches Mass hinausragten, stärkte, kämpfte sie nicht minder erfolgreich gegen das Bestreben

der Mönche, die schöne Welt, das ganze Leben in seiner blühenden Pracht zu entseelen.

War auch im allgemeinen in England der Boden für die selbständige Entwicklung der neuen Kunst nicht günstig, eine Erscheinung, welche insbesondere das Wesen der englischen Sprache schuf, welcher die Weichheit, Schönheit und Leichtigkeit der französischen, überhaupt das spezifisch musikalische Element fehlte (der Kampf zwischen der angelsächsischen und der französischen Sprache endete um die Zeit Johann's ohne Land mit dem Siege der ersteren), bildeten sich auch auf dem Inselreiche keine Kunstschulen, wie dies in Frankreich der Fall war, so streuten doch die Romane wie die Minnedichtung der Franzosen dort manchen Keim aus, welcher der Folgezeit zu gute kam.

Im Süden Frankreichs war die romantische Lyrik, im Norden die Epik erblüht. Die normannischen Menestriers erschienen in England als Minstrels, sie traten an jene Stelle, welche bei den alten Britten die Barden, bei den Angelsachsen der Gleoman innegehabt hatten; doch war ihre soziale Stellung — mögliche Ausnahmen ändern an der Gesammterscheinung nichts — eine bei weitem tiefere.

Man pflegt unter Minstrelsy jene Volksballadendichtung zu verstehen, welche sich aus dem regen Wechselverkehre zwischen dem Minstrel und seinem Publikum, dem ganzen Volke, herausbildete. Doch ist der Minstrel auch Instrumentenspieler, und so möge es gestattet sein, auch diesen Begriff mit in das Wort hineinzuziehen.

Die metrischen Romane des fränkisch-karolingischen Sagenkreises wurden nicht wie diejenigen des bretonischen und Gralkreises gelesen oder rezitiert, sondern unter Begleitung eines Instrumentes, das ursprünglich die Harfe war, in Abschnitten gesungen. Die englischen Balladen und Romanzen müssen ebenfalls in solche mit musikalischer Form und in solche geschieden werden, bei welchen die Form, wie sie erhalten ist, nicht auf musikali-

schen Vortrag schliessen lässt. Zu den ersteren ist das Lied vom König Horn

A sang ihc schal you singe
Of Murrey the Kinge,

zu den letzteren die englische Bearbeitung des normannischen lai de Havelock zu rechnen, welche in strophenlosen Reimpaaren geschrieben ist. Das kurze Reimpaar mit zwei Hebungen und klingendem Reim behauptete sich lange Zeit in England, doch schon vom Beginne des vierzehnten Jahrhunderts trat neben ihm „eine nach dem Prinzip des Schweifreimes (ryme couee) gebaute Strophe, die ihren Ursprung in dem versus tripertiter caudati der lateinischen Sequenzen hat", auf. Die Volkspoesie ergriff bald diese neue Form; sie besteht in zwölfzeiligen Strophen mit (zeilenweise abwechselnd) vier und drei Hebungen. Sie wurde bald so beliebt, dass sie die seggers [4] für ihre Bearbeitungen französischer Romane mit Vorliebe wälten. Die spätere Dichtung — Chaucer — verspottete den ryme couee als Knüttelvers. Er und das kurze Reimpaar giengen jedoch bis zur Mitte des vierzehnten Jahrhunderts neben einander her. Um diese Zeit erschien die Form des bretonischen lai zuerst in England.

Die altenglische volkstümliche Balladenpoesie blühte bis ins siebzehnte Jahrhundert hinein, doch wurde sie in der Gunst des Volkes mehr und mehr von den Canons abgelöst, zum Teil gieng sie in wüster Bänkelsängerei unter. Die früheren Balladen atmen die Lust an romantischer Buntheit; ihre Dichter haben nicht eben viele Motive zur Verfügung; der Ton ist ein knapper, die Erzälung der Geschehnisse drängt unaufhaltsam vorwärts, auf einen Wechsel der Szene wird nicht aufmerksam gemacht. Das giebt ihnen bei aller Urwüchsigkeit ein höchst fesselndes Gepräge. Vor der Zote schreckt die Volksballade ebenso wenig zurück, wie vor dem grausamen und blutigen. Hier bemerken wir dieselbe Erscheinung, welche wir auch bei den englischen Bearbeitungen französischer Ritterromane erkennen können: trotz aller Derbheit und Rohheit tragen

die englischen Gedichte die Farbe der Gesundheit, sie verlieren sich nicht, wie die französischen, in raffinierter Lüsternheit, sie sind ein Abbild des wirklichen Lebens, das die Prüderie nicht kannte, die Natur und die kühnen Männer liebte, welche unterm grünen Waldgezelt frei und unbeengt von den Schranken neuer und und harter Gesetze das flüchtige Wild jagten. Die englische Ballade, in welcher sich die Erinnerung an politisch drangvolle Zeiten wach erhielt, hatte ihre Lieblingshelden, und es ist charakteristisch genug, wenn ein Mönch in der Vision Peters des Pflügers sagt:

I can rymes of Roben Hood and Randal of Chester,
But of our Lorde and our Lady I lerne nothyng at all.

Robin Hood, der Geächtete, der kühne Wildschütz und Wegelagerer, war die Lieblingsfigur des Volkes: in ihm verkörperte sich das altenglische Nationalbewusstsein, das in den normännischen Edlen die Räuber englischen Bodens sah.

Gewisse Züge lassen darauf schliessen, dass den Sängern volkstümlicher Lieder mehr noch als die blossen Stoffe zugekommen sei. In der Tat sind ja, wie anderswo, auch in England fahrende Cleriker unter ihnen erschienen, Burschen, welche überall und nirgends zu Hause, Geistliche waren oder werden sollten, Überdruss an der Kutte empfanden und ein sicherlich nicht immer angenehmes, aber doch freies Leben dem Eingesperrtsein in den Klöstern vorzogen, und nun ihre Bildung unter die neuen Genossen trugen. Auf den Einfluss dieser Leute mag das in den Balladen oft durchbrechende warme Naturgefühl und der frische Sinn für den Humor zurückzuführen sein, welcher sich auch an das Heilige heranmacht und dadurch zeigt, dass er ein echtes, rechtes Kind der Romantik ist. Dass die fahrenden von diesen fahnenflüchtig gewordenen Clerikern auch die Kenntnis der Notation erhalten haben, ist wahrscheinlich. Ob in der Tat ein bedeutender Einfluss des englischen Volksliedes auf die Poesie der fahrenden Cleriker vorhanden war [5], ist bei

dem Fehlen authentischer englischer Volkslieder — die englische Sprache hat keinen diesem adäquaten Ausdruck — nicht nachzuweisen.

Das Volk selbst war aber darum nicht ohne Lieder. (Wir müssen annehmen, dass die Volksballade in erster Linie doch Sache des mehr oder weniger musikalisch gebildeten Volksmusikers war). Welcher Art war diese? Wir haben oben schon auf den Einfluss der lateinischen und französischen Sprache auf die altenglische Dichtung hingewiesen, denjenigen der ersteren erklärt ihre Stellung als Kirchen- und Gelehrtensprache, denjenigen der zweiten der Umschwung in den politischen Verhältnissen; und zwar zeigte er sich, wie Schipper hervorhebt, in noch höherem Grade, als nach der inhaltlichen, nach der formalen Seite hin. „Die altenglischen Strophen sind daher grōstenteils als direkte Nachahmungen oder mehr oder minder freie Umbildungen der lateinischen und romanischen Strophenformen anzusehen.“ Diese Formen treffen wir in der englischen Kunstpoesie zum Teil erst zu Chaucer's Zeit, so die Roundels und Virelaies; andere, wie die Complaintes wurden schon früher von den Dichtern angewendet. Aber bekannt waren alle diese Formen schon vorher: die unzäligen Minstrels, welche von Frankreich nach England kamen, brachten sie mit sich, und zwar mit den Melodien. Denn die poetische Form und der melodische Bau sind eins gewesen in der volkstümlichen Kunst [6]. Wir dürfen annehmen, dass die französischen Lieder vom Volke gerne gehört wurden, die Einwanderung französischer Sänger wurde von oben herab begünstigt, eingeborene Volksdichter setzten an Stelle der französischen englische Worte, und schliesslich ergriff die Kunstdichtung alle jene Formen.

Man könnte einwenden, dass die Behauptung, die französischen Lieder seien beim Volke beliebt gewesen, in einem strikten Gegensatze zu der früheren Anführung der Beliebtheit der Ballade als einer in gewisser Beziehung gegen die normannische Invasion oppositionell auftretenden

Dichtungsart erscheine; allein man bedenke, dass die Opposition nur noch eine theoretische, ohne jede praktische Konsequenz war, dass die Gesänge der Franzosen dem Volke von den Dingen, die ihm am nächsten lagen, erzälten und sicherlich politische Anspielungen ganz vermieden, dass ausserdem die französischen Worte naturgemäss bald englischen Platz machen mussten. — Daneben bestanden, wie wir gesehen haben, jene beiden mehrstimmigen Weisen, welche, wenn sie auch nicht ursprüngliches Erzeugnis der Volksmuse waren, doch allmälig mehr und mehr im Herzen des Volkes Wurzel schlugen. Was damals aus den einstimmigen Gesängen der Angelsachsen geworden war, lässt sich nicht sagen; dass sie durch die französischen Lieder völlig verdrängt worden seien, kann man nicht ohne weiteres annehmen: der zähe Conservatismus des Volkes verhindert uns daran. Auch ist es nicht wol glaublich, dass sie verschwunden seien, ohne eine Spur zu hinterlassen . . . Wir müssen uns mit der Tatsache begnügen, dass wir kein wirkliches englisches Volkslied besitzen.

Will man die fortgesetzt feindliche Stellung der Kirche gegenüber dem Volksgesang und den Volksmusikern recht verstehen, so muss man in erster Linie an den textlichen Gehalt der Gesänge denken, welcher ein Abglanz des bunten Wechselspieles des Lebens war; die Angriffe gegen die Tonalität der Lieder, der Volksmusik überhaupt, sind zweifelsohne erst eine Sekundärerscheinung. Sie wuchsen, je mehr sich die kirchliche Lehre und mit ihr der Gelehrtendünkel konsolidierte: nur was nach Regel und Richtschnur abgegrenzt war, galt als echtes Werk der Kunst. Auch der Umstand, dass die Vornehmen sich in Geschenken an ihre Minstrels überboten, trug nicht zum wenigsten dazu bei, die Minstrels bei der streng gesinnten Geistlichkeit misbeliebt zu machen: „in histriones et huiusmodi monstra hominum ob famae redemptionem et dilationem nominis effunditis opes vestras“ donnert Johannes de Sarisberia. Zuweilen mag diese Entrüstung wol echt gewesen

sein, im ganzen aber lässt sich annehmen, dass sie dem Gefühle des Unbehagens entsprang, selbst Einbusse an materiellem Gewinn zu erleiden: weiss man doch zur Genüge, dass Kirche und Kloster niemals und in keinem Lande müssig gewesen sind, trotz der Erwartung himmlischer Freuden soviel irdische Güter wie möglich aufzuhäufen.

Die Minstrels. Korporationen.

Wir finden die Minstrels anfänglich an den Hofhaltungen der normannischen Barone; sie erschienen zuerst mit oder nach der Eroberung in England, in grösseren Massen freilich erst, nachdem die Besetzung des Landes eine vollendete Tatsache geworden, Aufruhr und Empörung gegen die Usurpatoren niedergeschlagen waren. In den Tagen von Richard Löwenherz (1189—99) sehen wir französische Sänger in grosser Anzal nach England wandern; auf die Veranlassung des Königs hin lud sein Kanzler, Wilhelm von Ely, französische Minstrels nach England ein, in der Erwartung, der Verkehr mit den gebildeten Fremden werde der heimischen Kunst zu gute kommen.

Es kann nicht Wunder nehmen, dass diese Musiker, um sich in etwas wenigstens in ihrer sozialen Stellung zu schützen oder auch zu bessern, darnach trachteten, je nach dem räumlichen Kreise ihrer Wirksamkeit feste Bünde unter einem Oberen zu schliessen, welcher zugleich ihr Schirmherr war und über sie und ihre vielfachen Streitigkeiten richtete. War auch ursprünglich wol die Tätigkeit der Minstrels darauf beschränkt, zu gewissen Tageszeiten [1] und besonders bei kirchlichen und andern Festen an den Höfen, ferner wol, wenn auch nicht überall, beim Gottesdienste selbst Musik zu machen, so musste sich doch bald naturgemäss auch ihnen die Aussenwelt erschliessen, und die Lust, welche das Volk an ihren vielfachen Künsten empfand, rief da und dort Fremde ins Land: sie erschienen zuletzt überall, wo das Volk Feste feierte und fröhlich war; überall waren sie willkommen, aber gerne sah man sie auch wieder scheiden, waren es

doch wol oft genug dunkle Existenzen, diese armen, heimatlosen Burschen, welche das Land von einem Ende zum andern durchstreiften und nichts ihr eigen nannten, als was sie mit sich trugen [2]. Wir haben also streng zwischen den Minstrels zu unterscheiden, welche im Dienste eines Hofes standen, und die wir wol mit sesshaft bezeichnen dürfen, und denjenigen, welche kamen und giengen, ohne sich an einen Herrn zu binden. Der Unterschied in der sozialen Stellung beider blieb für Jahrhunderte gewahrt, noch unter Elisabeth sehen wir die im Dienste einer Stadt oder eines Vornehmen stehenden Musiker scharf von den frei herumziehenden und gewissermassen unter Ausnahmegesetzen stehenden Minstrels getrennt.

Unter Hugh, dem ersten Lord von Chester, dem Stifter der Abtei St. Werburg, war dem landfahrenden Volke eine Freistätte zugesagt worden [3]: keiner durfte eines Verbrechens wegen zur Rechenschaft gezogen werden, welcher sich während des grossen Jahrmarktes zu Chester aufhielt, wenn er nicht das Verbrechen während dieser Zeit selbst verübt hatte. Randle III., Lord Chester, welchem die Minstrels mit andern niederen Leuten bei einer Belagerung durch die Wälser ausgezeichnete Dienste geleistet hatten, übergab das Protektorat über alle diese Leute dem Constable seiner Stadt, dem Roger de Lacy, welcher seinerseits die Gerichtsbarkeit über die Minstrels und Harlots seinem Schwiegersohne Dutton abtrat. Der jährliche Gerichtstag wurde auf die Zeit des Mitsommermarktes festgesetzt: an diesem Tage holten die Minstrels den Oberherrn von seinem Hause ab; einer gieng, in einen kostbaren Wappenrock des Hauses seines Herrn gekleidet, vorauf, die übrigen folgten dem Schutzherrn zu je zweien und spielten auf ihren Instrumenten. Nach feierlichem Gottesdienste bewegte sich der Zug wiederum zurück, und nun begann das Gericht, Vorschriften und Strafen wurden ausgesprochen.

Ähnlich waren die Verhältnisse auf Tutbury in

Staffordshire, woselbst John of Gaunt im Jahre 1380 einen „Minstrelhof“ errichtete. In der am 22. August des genannten Jahres ausgestellten „Carta le Roy de Ministraux“ (das Amt des „Königs“ ist jedoch schon älteren Datums) wurde den Minstrels, welche „ihren Dienst und Minstrelschaft“ in der Weise zu tun verweigerten, wie es seit alter Zeit zu Tutbury üblich gewesen, befohlen, ihrem „Könige“ darüber Rechenschaft zu geben. Zu diesem Zwecke sollten sämmtliche Minstrels der Grafschaft alljährlich zum Feste von Mariae Empfängnis auf Tutbury erscheinen.

Zu Beverley in Yorkshire hatten sich die Minstrels gleichfalls schon früh, wol bereits Ausgangs des dreizehnten Jahrhunderts, zu einer Genossenschaft zusammengetan, welche unter dem sechsten Heinrich (1422—60) so reich wurde, dass sie bei der Erbauung der Marienkirche daselbst sich eine Säule zum Denkmal stifteten und darauf die Worte setzten: Thys pillor made the meynstrils. Ihrer fünf sind dort in guter Kleidung dargestellt, wie sie auf Flöte, Geige, Laute und Trommel musizieren.

Ähnliche Verhältnisse herrschten auf dem Kontinent. Die Minstrels fehlten bei keiner Lustbarkeit, sie begleiteten den neugewälten Mayor bei dessen feierlichem Umzuge durch die Stadt, sie reisten auf den Schiffen der seefahrenden Kaufleute[4]. Aber wie gross auch immer ihre Beliebtheit gewesen ist, die Schranke, welche das Bürgertum selbst von der Minstrelzunft trennte, scheint in England grösser gewesen zu sein, als in andern Ländern, so bedeutend, dass sich die englischen Bürger nicht zu Laiengilden, wie es die Meistersinger in Deutschland und Oestreich taten, zusammentun mochten. Wir wissen allerdings von einer Vereinigung, welche um den Beginn des vierzehnten Jahrhunderts in London bestand; aber ihre Begründer waren ohne Zweifel Franzosen, ihre Zwecke, ihre Gesetze, völlig von denen verschieden, welche die Meistersinger hatten[5].

Abgesehen von seiner Tätigkeit als Hof- und Volksmusiker und Gaukler scheint der Minstrel noch in anderer

Weise tätig gewesen zu sein: er mag zuweilen auch als kirchlicher Sänger, dort, wo besondere Sängerchöre nicht existierten, fungiert haben. So muss man wol die Nachricht auffassen, dass englische Grosse an kirchlichen Festtagen ihre Minstrels nach benachbarten Abteien zu schicken pflegten, um den Bewohnern derselben ihre — offenbar kirchlichen — Gesänge vorzutragen oder beim Gottesdienste zu assistieren[6].

Haben die Minstrels auch als Instrumentalmusiker beim Gottesdienste in England Verwendung gefunden? In seiner um das Jahr 1450 vollendeten Chronik erzält John de Wavrin[7] von einem Feste am Hofe König Arthur's: „zuletzt, als der König in der Kathedrale und die Königin im Convente der Nonnen angekommen war, wuchs die Freude gewaltig, denn da waren so viele Minstrels, welche viele und angenehme Musik auf ihren Instrumenten machten, dass die Ritter ganz bezaubert waren, so dass sie nicht wussten, wohin sie gehen sollten, denn der Strom irdischen Vergnügens war so gross, dass es schier unbegreiflich war. Und hätte der Gottesdienst den ganzen Tag gedauert, niemand würde seiner überdrüssig geworden sein." Wenn man diese Angaben auch, was allerdings nicht wol angeht, als ein reines Phantasiebild auffassen mag, so haben wir doch zum wenigsten ein urkundliches Zeugnis[8] für die Verwendung von Instrumentisten im Gottesdienste auch in England. Dies Dokument bezieht sich auf das 23. Jahr der Regierung Eduard's I. (1272 bis 1307): Johanni Simphoniste Seniori & Johanni Simphoniste Juniori, Roberto citharíste, Waltero citharíste, Thome vidulatori & Thome Simphoniste, menestrallis cantuar. facientibus menestralciam suam coram ymagine beate marie in (unleserlich) in ecclesia . . . .

Sicherlich können wir diese Musik von Minstrels in der Kirche nicht als blosse Ausnahmeerscheinung betrachten; ähnliche Verhältnisse herrschten in Frankreich. Sie hingen aufs engste mit dem überwuchernden Diskantieren in den Gotteshäusern zusammen. Die Kirche ist mehr-

mals gegen den „Unfug“, andere Instrumente als die Orgel in den Kirchen zu verwenden, aufgetreten; wir haben früher bereits die diesbezüglichen Angaben aus dem Werke des Bartholomeus de Glanvilla gehört; ganz ähnlich hat sich Johannes Aegidius Zamorensis geäussert, dessen Lebenszeit man etwas früher, um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, ansetzt[9]. Schliesslich hatten die Angriffe Erfolg[10]. Dass sie, ganz abgesehen vom kirchlichen Standpunkte, einer gewissen Berechtigung nicht entbehrten, ergiebt sich, wenn man die materielle Lage der Musiker mit derjenigen der Arbeiter jener Zeit vergleicht. Zunächst war freilich die Anzal der in höfischen Diensten stehenden Minstrels noch gering, bei Festlichkeiten aber strömten sie von allen Seiten zusammen — und solcher Anlässe gab es genug — und verdienten sich ohne grosse Mühe verhältnismässig grosse Summen, wie wir sogleich hören werden. Als Musiker Eduard's I. wird uns ein Harfner Adam de Cliderhou genannt[11]; der Minstrel der Königin hiess Goullot de Psalteron. Wenn hiermit auch die Zal der an seinem Hofe lebenden Musiker nicht erschöpft sein mag, auf keinen Fall war sie viel grösser. Dies geht aus Angaben, welche die Minstrels seines Nachfolgers betreffen[12], hervor: „es sollen im Dienste sein zwei Trompeter und zwei andere Minstrels, und zuweilen mehr, zuweilen weniger; die sollen vor dem Könige spielen, wann es ihm belieben wird. Sie sollen in der Kammer oder in der Halle essen, je nachdem ihre Dienste verlangt werden; sie sollen Lohn und Kleidung jeder nach seinem besonderen Amte und dem Belieben des Steward und Schatzmeisters haben.“ Für den täglichen Dienst genügte die geringe Anzal, bei Festen stellten sie sich in grosser Menge von selbst ein. In welcher, lehrt ein Bericht[13] über die Hochzeit von Joan of Acre und dem Grafen von Gloucester (im Mai 1290) und über diejenige von des Königs Tochter Margarete Eleanor mit John von Brabant. Eine Menge Minstrels, heisst es in Bezug auf das erstere Ereignis, strömte von allen Teilen

nach Westminster: zuerst kam König Grey von England, König Caupenny von Schottland und Poveret, der Spielmann des Marschalls der Champagne." Bei der Hochzeit der Margarete verteilte Walter de Storton, des Königs Harfner, 100 £, des Bräutigams Gabe, unter 426 Minstrels, fremde und englische. Noch grösser war die Zal der Musikkönige, welche zu Pfingsten des Jahres 1306, als Eduard einen „cour plenière" zu Westminster hielt, zusammenkamen. Ein ausführliches Verzeichnis der damals versammelten Musiker und der Instrumente, welche sie spielten, ist uns erhalten [14]. Die Menge Geldes, welche unter die Instrumentisten verteilt wurde, ist für die Zeit eine ungeheuere: jeder der „Könige" bekam fünf Mark, ungefähr gleich 65 Schillingen, viele der andern Musiker 40 Schillinge; der Wert entspricht etwa dem fünfzehnfachen der Summe in unserm Gelde! Landarbeiter bezogen etwa anderthalb Pence täglich, Handwerker das Doppelte [15]. Vergegenwärtigt man sich alles dies, denkt man daran, wie häufig solche Geschenke bei Gelagen, bei Tournieren flossen, daran, dass Musiker der Laune eines Herrschers und einem gelungenen Liede Landgüter verdankten [16], so kann man den Angriffen gegen sie auch eine gewisse tatsächliche Berechtigung nicht absprechen, so gewiss diese auch in vielen Fällen selbstsüchtigen Beweggründen entspringen mochten.

Aber nur aus der Kirche wurden die Minstrels vertrieben; freilich auch nicht für immer. In den bürgerlichen Kreisen wie in den Hofhaltungen behaupteten sie ihre Stellung, wie dies bei der Vorliebe für die Musik, welche alle Kreise durchdrang, selbstverständlich war. Die Musik hatte stets zur adligen Erziehung gehört, auch die Damen wurden in Gesang und Saitenspiel unterwiesen [17], und in Chaucer's Canterbury-Geschichten tritt kaum jemand auf, welcher nicht in der Übung der Kunst einige Erfahrung besitzt.

Am Hofe von Eduard's III. (1327—77) Gemahlin, Philippa von Hainault, sammelte sich ein Kreis franzö-

sischer Dichter und Musiker, deren geistiger Mittelpunkt der begabte Chronist Jean Froissart war. Fremde, besonders französische Minstrels, erschienen häufig, und dieser Verkehr erlitt selbst durch die schreckliche Zeit des langen Krieges keine Einbusse [18]. Der König selbst hatte achtzehn Musiker in seinen Diensten [19], deren Bezalung eine sehr gute war: sie bezogen dasselbe, wie die Kapläne, der Apotheker, Schneider, die Ärzte u. s. w., zwölf Pence täglich. Ob dieser Bestand der Hofmusik unter den folgenden Königen, Richard II. und Heinrich IV. verringert oder vergrössert wurde, geht aus den erhaltenen Dokumenten nicht hervor [20]. Unter Heinrich V. scheint ungefähr die gleiche Zal im Dienste gewesen zu sein [21], unter Heinrich VI. erscheinen [22] im Jahre 1445 nur zwölf Menistrealx, später sogar nur vier fest angestellte. Die Zal derjenigen, welche an den Hauptfesten den Hof besuchen durften, wurde auf neun beschränkt [23]. Genauer sind wir über die Verhältnisse der Musiker Eduard's IV. (1461 bis 1483) unterrichtet. Am vierten April des Jahres 1469 wurden die im Hofdienste stehenden Walter Haliday, Marescallus, John Cliff, Robert Marshall, Thomas Grene, Thomas Calthorne, William Cliff, William Christean und William Eynesham als „eine Körperschaft und beständige Genossenschaft" inkorporiert [24]. Diese Anzal der königlichen Musiker wurde später erhöht (das Marschallamt scheint erst in dieser Zeit geschaffen worden zu sein) [25], wie das sogenannte Liber Niger Domus Regis [26] zeigt, welches wahrscheinlich aus einer etwas späteren Zeit stammt. Im ganzen werden hier dreizehn Minstrels genannt; einer derselben, der verger (Büttel), hatte sie an Festtagen an ihre bestimmten Plätze in der Königshalle zu weisen. Nur die Trompeter, Schalmeibläser und Pfeifer waren beständig am Hofe; die Spieler von Saiteninstrumenten erschienen fünfmal im Jahre bei den Hauptfesten.

Weiter berichtet das zuletzt angezogene Manuskript über das Institut der Kapellknaben. Wann es errichtet

worden ist, kann mit Sicherheit nicht angegeben werden, doch wurden Knabenstimmen schon früher nach römischem Muster in den Kirchen verwendet[27]; in den Nachrichten, welche uns über die Hofmusiker überliefert worden sind, ist bis auf Eduard's IV. Zeit mit einer Ausnahme — Heinrich's V. Gemahlin hatte sechs Knaben in ihrem Dienste[28] — von Kapellknaben nicht die Rede. Das Schwarzbuch giebt deren Zal auf acht an, welche unter der Oberaufsicht des Dekan's oder des Master of the songe (der spätere Titel ist Master of the children) standen. Dieser letztere hatte sie sowol in den gewöhnlichen Schulfächern, als in Gesang und Orgelspiel zu unterrichten. Der Dean of the chappelle hatte die Oberaufsicht „in moribus et scientia"; er wälte die vier und zwanzig „chaplenes" und „clerkes", deren musikalische Kenntnisse durch Diskantieren („mit klarer Stimme und reiner Aussprache"), sowie durch Orgelspielen erprobt wurden. Mit dem Eintritte in die Kapelle war für die Zukunft der Knaben in jeder Weise gesorgt; nicht nur, dass sie freien Unterricht in der Musik und den Elementarfächern erhielten; wenn ihre Stimmen brachen und sich keine anderweitige Beschäftigung für sie am Hofe fand, wurden sie auf eine der hohen Schulen königlicher Gründung geschickt, um dort ihre wissenschaftliche Ausbildung vollenden zu können. Master war im Jahre 1466 Henry Abingdon[29]; die Knaben wohnten in seinem Hause. Im Jahre 1482 versah Gilbert Banistre das Amt[30]. Die Anforderungen, welche an dasselbe gestellt wurden, waren nicht unbedeutende; die Inhaber waren meist allgemeiner gebildete Leute; unter den späteren finden wir einzelne, welche sich als Dichter theatralischer Werke, die durch Knaben zur Darstellung gelangten, einen Namen machten. Die englischen Könige erliessen von Zeit zu Zeit Befehle oder Vollmachten an die Lehrer, durch welche diesen das Recht verliehen wurde, Kinder für den Kapelldienst anzuwerben, zu welchem Zwecke die masters dann Reisen unternahmen. Da eine andere Art, die königlichen Befehle

bekannt zu machen, nicht möglich war, so finden wir sie z. B. auch bei der Anwerbung von Handwerkern angewendet. Am sechzehnten September des Jahres 1485 erliess[31] Richard III. den Befehl an John Melyonek, einen der „Gentelmen of the chapel" (die Bezeichnung der königlichen Sänger), „da wir seine grosse Geschicklichkeit und sein Können in der Wissenschaft der Musik erfahren haben, alle solche Sänger und Kinder, welche Übung in der Musik besitzen (ausgenommen von unserer königlichen Schule zu Windsor), und welche er für befähigt hält, uns Dienste zu tun, zu pressen." Ähnliche Befehle sind uns in grösserer Zal überliefert worden; zu Zeiten, besonders unter Heinrich VIII., waren sie überflüssig. Diesem Herrscher wurden Knaben gewöhnlich zur Neujahrszeit freiwillig für den Kapelldienst angeboten, und der König war stets bereit, sie, wie sich sein Schatzmeister Heron ausdrückt, den armen Bittstellern „abzukaufen"[32].

Von Richard's III. Musikern wissen wir wenig; einige deutsche und engliche Minstrels, welche sich eine Zeit lang in England aufgehalten hatten, erhielten im ersten Jahre seiner blutigen Regierung die nötigen Papiere, um zu ihren Herrn zurückkehren zu können[33]. Marschall seiner Minstrels war wahrscheinlich Alexander Mason, welchem zu Ostern des Jahres 1495 Henry Glasebury folgte[34]. Auch über die Verhältnisse der Hofmusik unter Heinrich VII. (1485—1509) sind wir nicht genauer unterrichtet[35]. Wir haben schon früher gesehen, dass er im Anfange seiner Regierung Fragen der Literatur und Kunst nicht gleichgiltig gegenüberstand. Wie ihn aber politische Verhältnisse von jeglicher intensiveren Anteilnahme an jener grossartigen Bewegung, welche zur Wiedergeburt der Wissenschaften führen sollte, hinderten, so hielten sie ihn auch ab — sein von Jahr zu Jahr wachsender Geiz kam hinzu —, der Musik eine tiefergehende Aufmerksamkeit zu schenken. In John Heron's Zalungsbuch des Königs

werden acht Trompeter und zwei Posaunisten als in seinem Dienste stehend erwähnt.

Wie die Herrscher hielten sich die Grossen des Landes Privatmusiker [36]. So dienten dem Lord Oxford unter Heinrich VII. zwölf Kapellknaben, und im Jahre 1512 finden wir am Hofe des Grafen von Northumberland zehn Kapellsänger und ebensoviele Knaben, welche in die unter jenen entstehenden Lücken zu treten bestimmt waren. Mit den Vornehmen wetteiferten die Kathedralen; die kirchlichen Sänger bildeten Kollegien von niedern Kanonikern, wie diejenigen zu St. Paul, welche schon von Richard II. inkorporiert worden waren. Die Kapelle des Kardinals Wolsey (1471—1530), des allmächtigen Günstlings Heinrich's VIII., übertraf alle andern an Glanz: zweiundzwanzig Sänger und zehn Knaben wirkten in ihr. Diese Ausdehnung des Musiktreibens war natürlich ebenso sehr durch des Königs grosse Kunstliebe, wie durch den Umstand veranlasst worden, dass eine Reihe von bedeutenden Tonsetzern in England aufgetreten war. Die neuen Verhältnisse riefen auch eine bestimmte künstlerische Anschauung ins Leben, von der vor der Zeit dieses Monarchen nicht die Rede war, sie forderten zur Lösung künstlerischer Aufgaben auf, sie rückten den Tonsetzer an eine höhere Stelle, als ihm vorher eingeräumt worden war. Die Entwicklung seiner sozialen Stellung erfolgte jedoch nicht in der Weise, wie man es erwarten sollte: der Löwenanteil der königlichen Gnade fiel nicht ihm, sondern dem seinem Werke zum tönenden Leben verhelfenden ausübenden Künstler zu. Unter Heinrich VIII. haben sich die Verhältnisse noch nicht völlig in dieser Weise herausgebildet; obwol seine Lieblinge einzelne italienische Virtuosen waren, so bedachte er doch auch seine Tonsetzer, vor allen Dr. Fairfax, mit bedeutenden Gaben.

Man empfindet das Neue dieser Erscheinung, wenn man sich die Art der Belohnungen, wie sie früher den Minstrels zu Teil wurden, vorhält. Kamen fremde Musiker an einen Hof, so bekamen diejenigen des Königs die

gröste Summe für ihre Leistungen, Musiker geringerer Personen erhielten die Hälfte oder noch weniger. Also nicht nach dem höheren oder geringeren Grade ihrer Leistungen, sondern nach dem Verhältnis, in welchem ihr Herr zu ihrem Gastgeber stand, wurden sie bezalt.

Das Privilegium, fremden Höfen Besuche abstatten zu dürfen, welches die inkorporierten Musiker besassen, musste ihre landfahrenden, nicht im Dienste eines Herrn oder einer Stadt stehenden Genossen anreizen, auch für sich die Vorteile, welche dasselbe bot, zu erringen, ohne sich in ein festes Dienstverhältnis zu begeben. Schon unter Eduard II. wurden die Bestimmungen des Verkehres der Minstrels an den Hofhaltungen genau geregelt [37] und gegen diejenigen, welche sich unberechtigter Weise für Hofmusiker ausgaben, scharfe Massregeln ergriffen. Das schwindelhafte, offenbar lohnende Geschäft blühte aber in der Folgezeit fröhlich weiter, so dass die Einsetzung einer Behörde zur Prüfung der Ansprüche der Minstrels nötig wurde. Die Bestimmungen gegen die „vagabundierenden" Musiker mussten immer wieder erneuert werden [38], Beweis genug, dass sie nur von geringem Erfolge begleitet waren. Der Name gieng mehr und mehr auf die Instrumentisten über, schon unter Heinrich VIII. jedoch wurde es Sitte, die Instrumentalmusiker nach ihren Instrumenten zu benennen; doch blieb der Name „Minstrel" gleichwol, auch für Sänger, bestehen.

Je mehr das Verständnis für die Bedeutung der Werke, welche im sechzehnten Jahrhundert entstanden waren, in den Kreisen des Volkes wuchs, um so mehr verloren die „Fahrenden" an Achtung. Damit gieng freilich auch die Verachtung der Stoffe, welche sie besangen, Hand in Hand. So schreibt Puttenham [39] in seiner Kunst der englischen Poesie vom Jahre 1589: ihr Gegenstand sind meist Geschichten aus alter Zeit, so die Erzälung von Sir Topas, Bevis von Southampton, Guy von Warwick . . und ähnliche alte Romanzen oder historische Reimereien, die ausdrücklich für die Ergötzung des ge-

meinen Volkes, für Tavernen und Bierhäuser gemacht worden sind.

Ehe wir einen Blick auf die Instrumente des Mittelalters werfen, wollen wir, um damit die äussere Geschichte der Instrumentalmusik bis zum Beginne des sechzehnten Jahrhunderts zu Ende zu führen, noch über ihr Verhältnis zur Kirche in dieser Zeit einige Bemerkungen beifügen.

Dass ein eigentliches Musikleben am englischen Königshofe erst seit dem Regierungsantritte Heinrich's VIII. (1509—47) herrschte, wurde schon betont. In seinen Anfängen kann der König als der Typus des ritterlichen Humanisten gelten, und wie sehr auch im Laufe der Zeit seine schlechten und brutalen Eigenschaften in ihm die Oberhand gewinnen mochten, er und sein Hof blieben stets Anhänger der humanistischen Bestrebungen. Seine Prachtliebe und seine Fähigkeiten in der Musik lockten Fremde in grossen Schaaren an, Dionisio Memo verliess seinen Posten als Organist der Markuskirche in Venedig, um Heinrich's Hof kennen zu lernen, andere Italiener folgten; zuletzt kamen ganze Familien von Musikern nach England. Italien schickte hauptsächlich Violisten, Deutschland und Holland Bläser, Pfeifer und Trommler. Des Königs Verschwendungssucht kannte keine Grenzen; wie stark auch oft die Ebbe in seiner Kasse sein mochte, von Einschränkungen war nicht die Rede. Der römische Gottesdienst musste ihm zu einfach erscheinen, Heinrich vermisste hier die Musik, welche er sonst in jedem freien Augenblicke zu hören gewohnt war. So kam es, dass der Kirchendienst in England zur Konzertaufführung wurde, und dass die fromme Christenheit voller Entsetzen über die Gottlosigkeit der englischen Kirche die Hände zusammenschlug. Erasmus darf als der Chorführer der Opposition gelten; aber er übertrieb in seinen Anklagen und handelte insofern nicht ehrlich, als er nicht nur die Sache selbst, sondern auch die Musiker persönlich angriff, ihnen Dinge

vorwarf, welche zum Teil falsch, zum Teil wenigstens übertrieben waren, die Stelle aber, von welcher die ganze Änderung ausgegangen war, schonte [40].

Die Instrumentalmusik.

Unsere Kenntnis der mittelalterlichen Instrumente ist zur Zeit noch keine sehr umfassende, die wissenschaftliche Erforschung derselben noch wenig über die Anfänge vorgeschritten. Wenn wir auch die Namen der Instrumentenkörper wissen, zum Teil recht ausführliche Beschreibungen von ihnen haben, von einzelnen sogar die Stimmungen kennen, — wie die auf ihnen gespielten Stücke geklungen haben, wie sich die verschiedenen Instrumente verbanden, wissen wir nicht oder wenigstens nicht genügend. Wir kommen auf diesen Punkt nach Betrachtung der gebräuchlichen Instrumente zurück.

Der erste systematisch vorgehende Forscher auf dem Gebiete, Ed. de Coussemaker[1], hat den Nachfolgern in etwas wenigstens die Wege gewiesen: er betonte den grossen Einfluss, welchen der Orient durch die Kreuzzüge auf den Occident auch in Sachen der Musik gewonnen habe und teilte demzufolge seinen Essai sur les instruments de musique au moyen âge in zwei Teile, deren Grenze das zwölfte Jahrhundert bildete. Carl Engel[2] begann die Lehre von den Instrumenten, über die Gesichtspunkte des älteren Forschers aber noch hinausgehend, in derselben Richtung auszubauen; doch war ihm nicht beschieden, das ganze weite Gebiet in ähnlicher Weise, wie er es in Bezug auf die „Violin-Familie" getan hat, zu bearbeiten. Ihm schloss sich Hipkins[3] an. Neuerdings ist nun O. Fleischer[4] insofern gegen diesen und Engel aufgetreten, als er nachdrücklich davor warnte, dem Einflusse der Orientalen auf das Abendland zu grosses Gewicht beizulegen. Er gesteht „mit starkem Vorbehalt" zu, dass die Lauten, Guitarren und Bogeninstrumente orientalischen Ursprunges seien, wendet sich aber entschieden gegen die Ansicht, dass dasselbe auch von anderen Instrumenten zu sagen sei, so von dem

Dudelsack mit Melodiepfeife, welchem Instrumente andere noch Trompeten und Pauken beifügen. Was zunächst die zuletzt genannten Schlaginstrumente, welche im wesentlichen nur rhythmischen Zwecken dienen, anbetrifft, so muss man annehmen, dass sie in irgend einer ihrer anfänglichen Formen bei jedem Volke in dem Augenblicke entstanden, wo die Musik, der Sinn für rhythmische Bewegung, erwachte. Die den Rhythmus markierenden Instrumente sind zweifellos die ältesten; alle andern sind das Produkt späterer, weiter fortgeschrittener Erkenntnis. Die Erfindung der Urtypen aller gebräuchlichen Instrumente setzt keinen entwickelten spezifisch musikalischen Sinn voraus; etwas anderes ist es mit der Ausarbeitung dieser Grundformen, ihrer Ausbildung zur Erreichung eines besonderen künstlerischen Zweckes: diese vollzog sich analog der höheren oder geringeren Beanlagung der Völker für die Musik. Dass die Orientalen besonders die vorhin genannten lautenartigen und mit Bogen gespielten Instrumente gepflegt und demnach deren Bau gefördert und vervollkommnet haben, ist wahrscheinlich. Doch sind diese Instrumente nicht erst vom zwölften Jahrhundert ab im Abendlande erschienen; für die Bogeninstrumente ist dies zu beweisen, nicht so allerdings für die lautenähnlichen Tonkörper, deren besondere Form und Besaitung mit den ältesten mittelalterlichen Bogeninstrumenten nichts zu tun hat, da bei diesen von einem Hals nicht die Rede ist. Man nimmt an (Engel z. B. tut dies), dass der Bogen, welcher nach diesem Schriftsteller arabischen Ursprunges sein soll, dem Abendlande erst in Folge des Krieges Karls des Grossen mit den Mauren bekannt geworden sei. Wäre dem so, so wäre sicherlich auch irgend ein früherer Einfluss des arabischen Lautenbaues auf unsere Instrumente nachweisbar, denn es ist nicht einzusehen, warum nur die eine, nicht auch die andere Instrumentenart Eingang gefunden haben sollte. Muss man schon bei der Abschätzung des Einflusses der Kreuzzüge auf den Occident sehr behutsam zu Werke gehen, so ist aber,

wenn von der früheren Berührung christlicher und orientalischer Kultur die Rede ist, die Frage, ob das Abendland dieser irgend etwas zu verdanken habe, (leider) zu verneinen. Wer den Gegensatz, welcher sich zwischen Morgen- und Abendland, besonders seit der Schlacht von Tours, durch welche Karl Martell dem Eindringen der Orientalen in das Herz Europa's ein Ende machte, herausbildete, kennt; die wachsende Intoleranz Roms, der gesammten „Christenheit“ gegen die Weisheit der Araber, die absolute Gegensätzlichkeit der Weltanschauungen, der religiösen Auffassungen erwägt; die höchste Duldsamkeit auf der einen Seite, welche jedes Bekenntnis, die Pflege jedes menschlichen Wissenszweiges durch jeden gestattet, die brutale Borniertheit, das armselige Culturleben der Christen (so stellt es sich wenigstens im Vergleiche mit der sich frei und unbeengt durch dogmatische Fragen entwickelnden maurischen Cultur dar), wer diese Tatsachen, die prinzipielle Abweisung jedes „heidnischen“ Elementes durch die christliche Kirche ins Auge fasst, der wird unmöglich eine Vermischung beider Culturen in jener Zeit, und sei sie noch so gering, annehmen dürfen. Wenn diese Vermischung durch die Kreuzzüge stattfinden konnte, so sind die Gründe dafür einfach genug zu erkennen, sie liegen in dem völlig andern Ziel des Kampfes, in der Festsetzung christlicher Elemente im heidnischen Lande, in der vorgeschrittenen Bildung der Christen, in der Anpassung überkommener Lebensauffassung an die Fremde. Um aber auf unsern besonderen Zweck zurückzukommen: wenn wir von einer Beeinflussung der abendländischen Musik durch den Orient sprechen, so müssen wir uns hüten, dies in den weiten Grenzen zu tun, wie es meist geschieht. Wir mögen den Orientalen die Verbesserung einzelner Formen oder die Einleitung einer solchen zu verdanken haben, anzunehmen, jene Instrumente seien unsern Vorfahren völlig unbekannt gewesen, nötigt uns nichts; wir haben schon früher gesehen, wie sehr die technische Fertigkeit insbesondere der Deutschen auf

dem Gebiete des Instrumentenbaues schon im Mittelalter anerkannt wurde, und diese ist doch sicherlich das Resultat einer langen und sorgfältigen Beschäftigung mit dem Gebiete. Wenn uns die frühesten mittelalterlichen Musikschriftsteller im allgemeinen nichts über Instrumente mitteilen, welche wir als die in Frage stehenden oder deren Vorläufer betrachten können, so lässt sich daraus nichts gegen das gesagte herleiten, da der Instrumente überhaupt meist nur nebenbei Erwähnung geschieht, andrerseits aber die Angaben nur selten den Eindruck eigener Beobachtung der Betreffenden machen: so schildert Bertholomeus de Glanvilla die Instrumente der Musik und nennt bei jedem seinem Gewährsmann — Isidorus von Sevilla. Dass in den Kapellen der Grossen einzelne Instrumentisten angeführt werden, deren Tätigkeit durch ein nach dem arabischen Namen ihrer Instrumente gebildetes Wort bezeichnet wird, kann weder auffallen noch gegen das Angeführte verwendet werden. Gerade aus dem Umstand, dass einzelne dieser Bezeichnungen auf Instrumente zurückgehen, welche unzweifelhaft schon längst in Gebrauch waren, ergiebt sich die Notwendigkeit, der Erscheinung keine tiefere Bedeutung beizulegen: die Namen wurden gebildet in der Erinnerung an die Fahrten, welche der „Erlösung“ des heiligen Grabes galten, sie wurden als ein Curiosum bewahrt, bis die Zeit die Erinnerung an ihren Ursprung und damit sie selbst auslöschte.

Es ist zuweilen sehr schwer, oft ganz unmöglich, die Instrumente, welche mittelalterliche und spätere Schriftsteller oder Dichter nur mit ihrem Namen angeben, zu bestimmen; denn einmal wechselte die Bezeichnung eines Tonkörpers sofort, wenn an diesem auch nur eine geringfügige Änderung vorgenommen wurde. Dann stehen aber die Namen überhaupt nicht ein für allemal fest: so wird ein Bogeninstrument einmal mit „lyra“ bezeichnet, so bedeutet Chorus eine Abart der Cithara oder auch ein Windinstrument, so gebraucht, um damit die Beispiele abzuschliessen, Junius[5] in seinem „Nomenclator“ das Wort

Cithara für Laute und Harfe. Es kann sich bei der folgenden Angabe der Instrumente nur um wenig mehr als eine blosse Aufzälung handeln; dieselben genau zu beschreiben, ohne Abbildungen zu Hilfe zu nehmen, ist unmöglich.

Wir beginnen mit einer Übersicht [6] der Saiteninstrumente. Die Lyra, das bei Ägyptern, Griechen und andern östlichen Völkern beliebte Instrument, welches mit einem Plektrum oder den Fingern gespielt wurde, blieb in der antiken Form, welche jedoch ebenso wie die Saitenzal geringen Modifikationen unterlag, bis in das fünfzehnte Jahrhundert bestehen. In die gleiche Klasse gehört das Psalterium, welches als viereckiger Holzkasten mit zehn Saiten bespannt, als dreieckiges Instrument (Isidorus nennt es „canticum") oder in Bogenform (Nabulum genannt) erscheint. Vom dreizehnten Jahrhundert ab änderte sich die Form. Zu der Psalterium-Art muss auch die Citole gerechnet werden, ein Instrument, welches nach englischen und französischen Quellen auch bei Damen beliebt war. Auf das Psalterium geht das Clavicembalo (engl. Virginal) zurück [7], welches für jeden Ton eine besondere Saite hatte. Die Saiten wurden nicht angeschlagen, wie beim Clavichord, sondern mit Federkielen u. a. gerissen. Schon zu Ende des vierzehnten Jahrhunderts bestanden neben diesen beiden noch zwei weitere Arten besaiteter Klavierinstrumente, das dulce melos und ein von Guillaume de Machault Eschaqueil d'Angleterre genanntes, womit wol die Herkunft des Instrumentes bezeichnet werden soll. Über die Verbreitung dieses zuletzt genannten Tonkörpers in England haben sich leider bis jetzt keine Nachrichten eruieren lassen; gelänge dies, so würde die Tatsache, dass im sechzehnten Jahrhundert, als in andern Ländern die Klaviermusik noch nahezu vollständig als schwacher Abglanz der Orgelmusik erschien, englische Componisten eine bereits ganz kläviermässige Technik und besondere Formen für das Virginal zu ersinnen begannen, in ein neues, bedeutsames Licht ge-

rückt werden. In den bisher bekannt gewordenen Dokumenten ist bis auf die Zeit Heinrich's VII. von Virginalen oder Instrumenten, welche man als deren direkte Vorläufer bezeichnen könnte, nicht die Rede. — Ein Instrument, welches wesentlich wissenschaftlichen Zwecken diente, war das Monochord; es bestand aus einem hölzernen Kästchen, über das eine Saite, welche beliebig verlängert oder verkürzt werden konnte und auf diese Weise praktische Intervallbestimmungen ermöglichte, gespannt war. Von ihm unterschied sich das mehrsaitige Monochord (Helicon), das wir als die Grundlage des Clavichordes anzusehen haben. — Auch die Form der Cythara stand nicht fest; in dem ersten christlichen Jahrhundert wurden unter diesem Namen eine ganze Reihe von Saiteninstrumenten begriffen, und so sagt auch noch der Übersetzer des Traktates des Bertholomeus: came forthe manye maner instrumentes therof, and had that name cithara, as the harpe and Sawtry and other suche. And some ben foure cornerd, and some thre cornerd . . . Eine in Coussemaker's Arbeit abgebildete Cythara des neunten Jahrhunderts (aus einem Boulogner Msct.) hat in der Form Ähnlichkeit mit dem zweisaiten, doppelchörigen Chorus, welcher nach Gerson mit Stöcken zum Tönen gebracht wurde. Gebräuchlicher ist die dreisaitige Form der Cythara gewesen, welche auch bei der Harfe vorherrscht. Ein mit dem Plektrum gespieltes Saiteninstrument von gehöltem, länglich-rundem Körper war die Rotta, welche von Deutschland nach England gebracht worden sein mag. Nicht zu verwechseln mit ihr ist das Nationalinstrument der Wälser, Crwth, welches ursprünglich auch wol mit dem Plektrum gespielt worden ist. Seit dem dreizehnten Jahrhundert werden noch die Lauten und Guitarren genannt, Instrumente, deren Körper eine Fortsetzung durch den Hals gefunden hat. Dem Typus der Laute, aus welcher in nachmittelalterlicher Zeit Theorbe und Archilaute entstanden, gehört die Mandore an. Zum Guitarrentypus zält die Cythara; allenfalls kann

man dahin auch die Pandore, ein Instrument mit kreisrundem Körper rechnen.

Wann die Bogeninstrumente zuerst aufgekommen sind, wissen wir nicht; auf jeden Fall ist die Erkenntnis, dass sich gespannte Saiten durch Friktion in Schwingung versetzen lassen, den Menschen erst später geworden, als das Einsehen der Möglichkeit, Töne durch Zwängen der Saiten zu erzielen. Ebensowenig lässt sich mit Bestimmtheit angeben, wann und bei welchem Volke zuerst an Stelle der primitiven Form (Federn, welche bei Naturvölkern noch in Gebrauch sind) die ausgebildete Bogenform, wie wir sie kennen, getreten ist. Zu den frühesten in Europa gebrauchten Bogeninstrumenten ist der Crowd zu rechnen, welcher, wenn die Form des Crwth, welche uns erst aus einer Abbildung des siebzehnten Jahrhunderts vorliegt, in den früheren Jahrhunderten die nämliche war, aus dieser entstanden sein mag. Der Crwth zeigt keine seitlichen Einschnitte am Corpus, die Saiten liegen in derselben Ebene: so war ein Spiel mit dem Bogen auf diesem unmöglich, wenn man nicht annehmen will, die auf ihm erzielte Musik habe aus lauter Akkorden bestanden. Der Crowd, dessen Form Engel nach einer Sculptur am Chore der Cathedrale zu Worcester (aus dem dreizehnten Jahrhundert) mitteilt, erfüllt die Bedingungen, unter welchen der Bogen eine einzelne Saite erreichen kann, wenigstens teilweise, insofern das Instrument die seitlichen Einbuchtungen aufweist. Nach Engel ist dem Abendlande der Gebrauch des Bogens durch die Rebec übermittelt worden, welche sich nach einem deutschen Manuscripte des zehnten Jahrhunderts als ein nahezu dreiseitig zu nennendes unten abgerundetes Instrument mit drei Saiten ohne Steg und Hals darstellt. Es liegt näher, an die bei Gerbert „lyra" genannte einsaitige Geige als an das erste bekannte Bogeninstrument zu denken. Die Form der gîge findet sich in einem angelsächsischen Codex des zehnten oder elften Jahrhunderts (fithele); dies Instrument hat vier Saiten, aber keinen

Steg. Wir können auf diesen letzteren Umstand umsoweniger Gewicht legen, als die alten Zeichner schwerlich überall wissenschaftliche Genauigkeit bei ihren bildlichen Darstellungen erstrebten [8]; diese bei mittelalterlichen Sculpturen suchen zu wollen, erscheint vollends gewagt. Die Rebec setzte sich als Begleitinstrument der Stimme erst allmälig in Gunst, im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert war sie als Tanzinstrument sehr beliebt. Zu den Bogeninstrumenten ist auch die Vielle zu rechnen, welche nach Hieron. de Moravia, welcher ihre Stimmungen giebt, in drei verschiedenen Arten vorkam. Wie Coussemaker gezeigt hat, ist neben dem Namen viele auch viole für dasselbe Instrument gebräuchlich gewesen. Im dreizehnten und dem folgenden Jahrhundert stand die Vielle bei den Jongleurs und Minstrels sehr in Ansehen; sie begleiteten auf ihr neben leichteren Poesieen, auch die Mansons de gestes. Im fünfzehnten Jahrhundert soll sich die Bezeichung viol mehr und mehr für das fünfsaitige Bogeninstrument Geltung verschafft haben, während der Name „viele" von da ab zur Bezeichnung des Organistrum's (Chifony, hurdy-gurdy, Bettlerleier) verwendet wurde. Die Saiten dieses zu Zeiten überaus in Gunst stehenden Instrumentes wurden durch ein Rad in Schwingung versetzt; so wurden zum Spiele des Organistrum (meistens) zwei Personen benötigt.

Es erscheint an dieser Stelle unnötig, der verschiedenen Windinstrumente eingehender zu gedenken; ihre Ausbildung, welche sie zur Lösung grösserer künstlerischer Aufgaben befähigte, vollzog sich erst vom sechzehnten Jahrhundert ab. Man findet grade, gekrümmte und gewundene [9] Hörner, Posaunen, einfache und doppelte Flöten, die Syrinx, Schalmeien, Recorders [10] (eine Art grade Flöte, welche in England im fünfzehnten Jahrhundert entstanden zu sein scheint; das noch im siebzehnten Jahrhundert beliebte Instrument ähnelt der deutschen Blochflöte), verschiedene Arten des Chorus (ein in Manuskripten des neunten Jahrhunderts nicht selten genanntes

und abgebildetes Instrument: das gerade auslaufende Ansatzrohr mündet in einen weiten Holraum, welcher in einem, zwei oder drei Schallröhren endigt; in Coussemakers Abhandlung findet sich ein Chorus mit sechs Löchern abgebildet, welche durch die linke Hand des Bläsers regiert werden.) Wann Instrumente von derselben Art aber von verschiedener Höhe zuerst neben einander angewendet wurden, lässt sich nicht genau angeben. In den Privy Purse Expenses Heinrichs VIII. findet sich unter dem vierten November des Jahres 1530 die Angabe: paied to Phillip of the pryvat chambre for 2 sagbuts, 2 Tenor shalmes and two trebull (Discant) shalmes . . 10 £. 10 s.

Daneben bestanden mannigfache Percussionsinstrumente: Glocken, welche an eisernen Stäben oder an Pfeifen und Trommeln befestigt waren, Triangel u. s. w. Einzelne derselben weisen eine überaus phantastische Form auf und müssen gespielt einen greulichen Lärm gemacht haben wie das Bombulum[11], welches im elften Jahrhundert jedoch schon verschwunden gewesen zu sein scheint.

Zu welcher Art „Orchestern" setzten sich nun diese verschiedenen Instrumente zusammen? Die Frage lässt sich einigermassen erschöpfend leider nicht beantworten, da einmal eingehende Äusserungen der Schriftsteller darüber nicht vorliegen, dann aber auch die Zal der bildlichen Darstellungen[12] von Gelagen, Festen, Umzügen u. s. w., bei welchen Musik gemacht wurde, eine geringe ist, und ausserdem bei diesen letzteren immer noch die Frage aufgeworfen werden muss, ob derartige Darstellungen ein historisch-treues Bild ergeben? Das Mosaik von Nennig[13], welches aus dem zweiten Jahrhundert unsrer Zeitrechnung stammt, zeigt auf dem letzten Medaillon ein Ensemble von Wasserorgel und Buccina. In dem oben mitgeteilten Dokument aus der Zeit Eduards I. finden wir in der Kirche zu Canterbury drei Simphonisten, einen Citharisten und einen Vielle-Spieler (vielleicht mit der Orgel gleichzeitig) Musik machend. Bedeutet simphonista

in diesem Falle einen Trommler, so mag der Effekt der Musik ein besonders erbaulicher gewesen sein. Dem fünfzehnten Jahrhundert mag eine Notiz angehören, derzufolge in Canterbury die Orgel durch Posaunen und Cornets (ein hölzernes Blasinstrument) begleitet wurde. Wenn Spieler verschiedener Instrumente als im Dienste eines Hofes stehend genannt werden, so dürfen wir nicht ohne weiteres daraus entnehmen, dass diese Leute alle gleichzeitig Musik machten: unter den Musikern des dritten Eduards würde der einzige Fidler gegenüber den fünf Trompetern keine beneidenswerte Rolle gespielt haben. Die Verbindung von Pfeife und Trommel war sehr beliebt; so sagt Bertholomeus vom Timpanum: (it) maketh the better melody (!) if there be a pype therwith. Oft wurden beide Instrumente von einer Person (wie auch noch jetzt von herumziehenden Musikanten) gespielt: so auf der Darstellung eines aus dem Besitze Karls des Kühnen stammenden Teppiches; die beiden anderen dort abgebildeten Musiker spielen Laute und Harfe. Chaucer stellt als Tanzinstrumente Harfen, Lauten und Gitternen zusammen [14]. Auch die Instrumentenzusammenstellungen im sechzehnten Jahrhundert berühren uns noch fremdartig genug, wenn auch das Orchester von Violinen, Pfeifen und Trommeln aus dem Jahre 1558, von dem uns Jacquot Mitteilung gemacht hat, nicht als typisch zu betrachten sein dürfte. Die ausführlichen Beschreibungen, welche Hall und Holinshede in ihren Chroniken von den Festen am englischen Königshofe, bei Einzügen von Fürsten in die Städte des Reiches u. s. w. geben, übergehen zwar die Musik nicht: aus den Angaben aber lässt sich nichts entnehmen, das auf ein festes Prinzip der Bildung grösserer Instrumentalkörper schliessen liesse.

Auch welcher Art die Instrumentalmusik im Mittelalter und weiter bis in die Neuzeit hinein war, lässt sich schwer sagen; zum wenigsten genügt dasjenige, was wir positiv sicheres darüber wissen, nicht, uns eine genaue Vorstellung zu formen. Und dies ist im Grunde

genommen nur das folgende: die Instrumentalmusik nahm vom elften Jahrhundert ab (vielleicht auch schon früher) gewisse Formen auf, wie sie im Laufe der Zeit innerhalb der Gesangsmusik entstanden; aber sie band sich nicht an die Regeln der Theoretiker, zersetzte den Charakter der kirchlichen Tonreihen und wirkte zerstörend auf die rein kirchliche Kunst zurück.

Wir müssen noch mit einem Worte auf diese Bedeutung der Instrumentalmusik zurückkommen. Es ist früher von der Einwirkung der musica ficta [15] auf den Gesangssatz die Rede gewesen. Die musica ficta wird definiert als „nichts anderes, als das Setzen eines Ganztones für einen Halbton und umgekehrt.“ Sie hiess darum bei den Theoretikern falsche oder ungebräuchliche Musik, weil die in ihr zur Anwendung kommenden Accidentalien den kirchlichen Tonreihen ursprünglich völlig fremd waren und auch später noch, als deren Reinheit schon bedenklich Einbusse erlitten hatte, in dem gregorianischen Chorale, der Kirchenmusik überhaupt zum Teil nicht geschrieben wurden (das Subsemitonium modi), ferner aber, weil sie als ein ganzes durchaus, wenn auch nur theoretisch, eine Ausnahmeerscheinung bildeten. So erklärt der Anonymus II.: die falsche Musik wird diejenige genannt, in welcher B molle und ♮ quadrum an ungebräuchlicher Stelle gesetzt werden. Das heisst also: es kann die Alterierung jedes Tones erfolgen, und zwar, wie uns derselbe Schriftsteller belehrt, aus zwei Gründen: aus Notwendigkeit, um den Tritonus zu vermeiden, und um der Schönheit des Tonsatzes willen. Den letzteren Punkt erörtert Prosdocimus de Beldomandis [16] ausführlich: die beiden Zeichen, sagt er über die Accidentalien, können zu Oktaven, Quinten und ähnlichen Intervallen treten, um sie zu vergrössern, zu verkleinern, oder sie zu guten Consonanzen zu machen, weil solche Zusammenklänge im Contrapunkt stets wolklingend sein müssen; auch zu imperfekten Consonanzen sind die Zeichen zu setzen, also zu Terz, Sext u. s. w., denn solche Tonverbindungen müssen im Contrapunkte teilweise gross, teil-

weise klein sein. „Und wenn du diese Verschiedenheit begreifen willst, wann nämlich die Intervalle gross, wann sie klein sein müssen, so musst du darauf acht geben, wohin du unmittelbar von einer solchen imperfecten Consonanz gelangst. Du musst also zusehen, ob die Stelle (das Intervall), von welcher du ausgehst, weiter von dem Orte, dem du zustrebst, entfernt ist, wenn du die imperfecte Consonanz vergrösserst oder verkleinerst, da du immer jene Consonanz wälen musst, welche von dem zu erreichenden Intervalle weniger weit absteht . . . Der Grund dafür ist aber kein anderer, als die entstehende schönere Harmonie. Dass aber eine solche entsteht, kommt daher, dass die unvollkommene sich in eine vollkommene Consonanz aufzulösen strebt, was nicht anders geschehen kann, als dadurch, dass die erstere sich räumlich möglichst der letzteren nähert.“ In dem Beispiele, welches Prosdocismus dieser Auseinandersetzung folgen lässt, macht er von den Versetzungszeichen den weitesten Gebrauch.

Musica ficta und Instrumentalmusik standen in innigster Verbindung [17]. War anfänglich auch die Verwendung von Halbtönen beim Gesange noch selten (in der kirchlichen Kunst), für die Instrumentalmusik galten ähnliche beengende Schranken nicht; Joh. de Muris verlangte für die Orgel die Teilung der Ganztöne, am Ende des vierzehnten Jahrhunderts finden wir alle gebräuchlichen Klavierinstrumente in chromatische Oktaven geteilt. Dass die Instrumentalmusik die modernen Tonarten begünstigte, haben wir früher gesehen. Der Instrumentaltechnik verdanken wir ferner die grössere rhythmische Beweglichkeit, welche seit dem Auftreten des Discantus auch in der Vokalmusik allmälig an Boden gewann; der Anonymus IV sagt ausdrücklich: wir setzen nicht vier Noten für eine Breve in einem für eine menschliche Stimme verfertigten Gesang; in Instrumentalsätzen geschieht dies jedoch öfters und mit gutem Erfolge.

Es ist eine oft ausgesprochene Behauptung, dass die Instrumentaltechnik, d. h. diejenige der Vereinigung meh-

rerer Instrumente zu einem ganzen [18], bis weit ins siebzehnte Jahrhundert hinein völlig von derjenigen der Vokalmusik abhängig gewesen ist. Für die Kunstmusik ist diese Behauptung insofern von Richtigkeit, als besondere Stimmhefte für die Instrumentisten nicht angefertigt wurden. In der praktischen Ausführung der Sätze bestand jedoch ein gewaltiger Unterschied zwischen der vokalen und der instrumentalen Wiedergabe einer Composition, da den Spielern die Anbringung von ausschmückenden Verzierungen als eine altbekannte Sache überlassen war. Daneben bestand aber die Vulgärmusik, unter welcher wir uns in erster Linie wol Tanzstücke zu denken haben, eine Instrumentalmusik, welche, wenn sie auch anfänglich gleichfalls von dem Gesange vollständig abhängig gewesen sein wird, doch zuerst darnach gestrebt zu haben scheint, diese Fesseln zu lockern [19].

Die Tätigkeit der englischen Instrumentisten blieb nicht auf ihr Vaterland beschränkt; ihre Kunstfertigkeit wurde vielfach auch auf dem Continente anerkannt, sie erschienen in Holland, Frankreich, Deutschland und auch in andern Ländern. Für Deutschland insbesondere gewannen sie dadurch eine hervorragende Bedeutung, dass sie als Vorläufer der englischen Comödianten und mit diesen erschienen. Die ersten Berufsschauspieler giengen aus ihren Kreisen und den Sängern der kirchlichen und höfischen Kapellen hervor; sie zeigten sich im Süden und im Norden Deutschlands [20], und konnte ihre Musik auch keinen Einfluss auf die deutsche Kunst gewinnen, so kamen doch die Werke englischer Dramatiker, welche sie aufführten, der deutschen Literatur zu gute.

ANMERKUNGEN UND ZUSÄTZE.

I. Kapitel.

Zum ganzen Abschnitt.

Zur Darstellung der politischen und kulturellen Verhältnisse vgl. das ausgezeichnete Buch von J. Rich. Green: Gesch. d. engl. Volkes. Übers. von Kirchner. Berlin, Cronbach 1889, eine Arbeit, deren Lektüre die gröste Bewunderung vor dem grossartigen Wissen und der bedeutenden Kunst des Verfassers weckt: es ist eine wirkliche Volksgeschichte; mit höchster Klarheit werden die viel verschlungenen Fäden der allg. polit. und sozialen Gesch. des Landes verfolgt. Freilich erfährt die Blütezeit engl. Musik darin keinerlei Berücksichtigung, was nach den eindringlichen Hinweisungen Burney's und Hawkins' auf dieselbe merkwürdig genug ist. Über die Verhältnisse des Mönchstums lese man Reinh. Paulis meisterhaft gezeichneten „Bilder aus Alt-England. Gotha, Perthes. 1860. Zu den literarischen Angaben vgl. das Werk von Ten Brink: Gesch. der engl. Litt. Strassburg, Trübner. I 1877. II (1) 1889. Das vortreffliche Werk hat leider durch den jähen Tod des Verfassers einen vorzeitigen Abschluss gefunden.

---

[1] Vgl. Kap. III. Über die Instrumente der Angelsachsen vgl. Fétis: histoire générale, Chappell: Popular Music u. a. bekannte Werke. Das später noch zu erwähnende Buch von Wackerbarth ist zum grossen Teil antiquiert.

Aus Cotton MSS. Tiber Vius C. VI ist vieles von Strutt in seinem Werke Angleterre ançienne . . Paris 1789 (ich kenne nur die französ. Übersetzung) benutzt worden. Aus Strutt, dessen fleissige und zum Teil sehr wertvolle Werke eine Neuausgabe verdienten, ist manches in Coussemaker's Abhandlung in den Annales Archéologiques übergegangen. (Essai sur les instruments . . . A. A. Tom III ff. Paris 1854 . .)

Erwähnt sei noch das unter den Harleian MSS. (Nr. 603) bewahrte Psalterium latinum, welches eine Reihe von Abbildungen enthält. Das Msct. stammt allerdings erst aus dem XI. J., kann somit für die eigentl. angels. Periode kaum in Betracht kommen. Die Zeichnungen

sind mangelhaft, soviel man erkennen kann, wechselt die Saitenzahl der Harfen zwischen den äussersten Grenzen 4 und 11.

Was die Frage einer eventuellen angelsächsischen Notation angeht, so möchte ich nur auf folgendes aufmerksam machen. Schubiger („Sängerschule") erwähnt ein Gedicht Aldhelm's und giebt in den Dokumenten ein leider nur geringes Bruchstück desselben mit der Neumennotierung, welche ihrerseits noch sehr wenig ausgebildet ist. Das erste dort gebrauchte Tonzeichen, ein Punkt links neben der Virga, steht über einem einsilbigen Worte. Das gleiche Zeichen wird in der irischen Vokalinstrumentation gebraucht, und zwar bezeichnet der über dem Acutus stehende Punkt eine höhere Intonation als der alleinstehende Acutus. Irgend etwas Sicheres lässt sich natürlich aus dem kleinen Fragmente nicht herauslesen. Über die Frage der Tonalität geht Fétis unter Berufung auf Rimbault allzu eilig hinweg. Die angeführten Christm. Carols aus einem Msct. des 15. Jahrhunderts können doch unmöglich genügen, um darzutun, dass die angels. Tonalität mit der welschen oder der irischen nichts zu tun gehabt habe. Bei dieser Gelegenheit mag auch erwähnt sein, dass die irische Instrumentalnotierung und die Dasiannotation einige Ähnlichkeit zeigen, ohne im übrigen selbstverständlich — die erstere besteht aus sieben Zeichen, welche in der höheren Oktave einen über ihnen stehenden horizontalen Strich, bei den beiden höchsten Noten einen Punkt bekommen — etwas anderes mit einander gemein zu haben, als ihren Ursprung.

[2] F. X. Haberl: die römische Schola cantorum. V. f. M. 1888.

[3] Siehe Beda's hist. eccles. gent. Angl. I pag. 52 (ed. J. Stevenson. London 1841).

[4] Annales de Dunstaplia ed. H. R. Luard. London 1866. „Anno DCXXIII Honorius Papa, qui scripsit Cantuariensi archiepiscopo in haec verba: Auctoritate beati Petri praecipimus, ut in Dorobernia civitate semper in posterum metropolitana sedes totius Britanniae habeatur, omnesque provinciae regni Anglorum praefatae sedi subiciantur."

[5] Platina: de vita Pontificum. S. auch Mathaeus Parisiensis: Chronica majora ed. H. R. Luard. London 1872—1883.

[6] Vita S. Benedicti. [Opera Histor.] recens. Jos. Stevenson. London 1841. Ausführlich spricht Beda sodann im 18. Kap. des IV. Buches seiner Histor. Eccles. über Johannes. Man vgl. mit dieser Stelle den Balaeus: de script. Angl. (zit. M. f. M. XX 49 f.) und die kurze Biographie des Johannes aus dem Auctarium des 1526 † Priors von Laach, Joh. Butzbach, zu dem Werke des Trithemius: de script. eccles. Man sieht sofort, dass Beda für beide die einzige Quelle war.

[7] Da keine Dokumente vorliegen, musste die im Texte gegebene umständliche Führung des Indicienbeweises erfolgen.

Wir fügen hier gleich einige Bemerkungen über das weiter unten im Texte erwähnte älteste Denkmal mehrstimmigen Gesanges bei, das durch die Plainsong . . Society (s. Anm. 17) veröffentlicht wurde. Die Tonalität

desselben ist im höchsten Masse bemerkenswert. Der Umfang der oberen Stimme reicht vom unteren C der kleinen Oktave bis zum eingestrichenen f; die Unterstimme bewegt sich in den Grenzen der kleinen Oktave. Die zur Anwendung kommende Tonreihe ist diese:



Wir teilen die Reihe auf Grund der in dem Stücke gebrauchten Intervalle und des durch sie bedingten tonalen Charakters zunächst von C—A, sodann von F—f: Die Intervalle der ersten Reihe ergeben als Gesamtbild Moll, diejenigen des zweiten Abschnittes Dur; der Leitton fehlt aber. Irgend welche scharf ausgeprägte Eigentümlichkeit dieser Reihen, welche auf Tonleitern, die in Irland im Gebrauche waren, schliessen liesse, zeigt sich nicht; wohl aber ist der Teil der Reihe von F—f mit der zweiten der von Fétis als schottisch mitgeteilten Reihen [in die Oberquarte transponirt] identisch, deren Charakteristikum klares Dur und der $1^1/_2$ Tonschritt in der Höhe ist. (V. Fétis hist. gen.) Teilt man nun aber die Reihe, wie oben durch die obere Klammer angezeigt, d. h. betrachtet man den Umfang der unteren Melodie, so erhalten wir eine Reihe, welche mit der irischen A—a-Reihe korrespondiert. Allerdings ist das b nicht sicher; müssen wir dafür h setzen, so haben wir unser C-Dur. Wie dem auch sei, sicher ist, dass die Tonalität nichts mit derjenigen der Kirchentöne zu thun hat. Ob aber beide Melodieen in der Gestalt, wie sie uns vorliegen, schon vor ihrer Zusammenfügung vorhanden waren, ob und in welcher Weise sie für diesen Zweck alteriert worden sind, ob eine derselben und welche von beiden die ältere ist, lässt sich schwer sagen. Betrachtet man die eine Stimme als den der zweiten hinzugefügtenKontrapunkt, so möchte ich im Gegensatze zu Fleischer (V.f.M. 1890 pag. 429) doch die untere Stimme wegen ihres geringeren melodischen Umfanges und der grösseren Schwerfälligkeit ihrer Struktur für die ältere halten. Aber selbst wenn beide Stimmen, was ja auch nicht ausgeschlossen ist, gleichzeitig entstanden, so dass also keine der Melodieen vor ihrer Nieder-schrift (X. Jahrh.) im Munde des Volkes lebten, auf jeden Fall sehen wir an dem ganzen Stücke, in wie hohem Masse die Kirchenmusik damals noch von der Volkskunst beeinflusst war. Besonders auffallend ist das zweistimmige Sätzchen auch noch durch die häufige Anwendung der Terz, welche erst nach Guidos Zeit temporär völlig verbannt wurde, aber im Fauxbourdon und Gimel der Engländer weiter lebte, und die auffällig häufige Verwendung der Quarte, welche in Frankreich und England zeitweise, aber erst nach dem Auftreten des Phil. von Vitry als konsonierendes Intervall in Ungnade fiel.

[8] Beda's Kenntnisse in der Musik sind mannigfach beglaubigt. Zu der Darstellung im Texte vgl. besonders die Einleitung in seine früher angeführte engl. Kirchengeschichte. Die Darstellung von Beda's Todes-

stunde durch einen seiner Schüler ist ein literarisches Kunstwerk. S. auch Wackerbarth: Music and the Anglo-Saxons. London 1837.

Dass die beiden Bücher „Venerabilis B. de musica“ mit dem „Lehrer Englands“ nichts zu tun haben, hat schon Burney nachgewiesen. Vgl. dazu auch Coussemaker's hist. de l'harmonie und Gerbert: scriptores, Einleitung. Man fiudet sie abgedruckt unter „Dubia et Spuria“ in Patrologiae cursus compl. . . accurante J. P. Migne. Tom 90. Paris 1850.

[9] Über ihn s. S. Aldhelmi . . opera . . ed. J. A. Giles. Oxonii 1844. Guilelmus Malmesb. de pontificatibus: Populum eo tempore semibarbarum, parum divinis sermonibus intentum, statim, cantatis missis, domos cursitare solitum. Ideo sanctum virum, super pontem qui rura et urbem continuat, abeuntibus se opposuisse obicem, quasi artem cantitandi professum. Eo plus quam semel facto, plebis favorem et concursum emeritum. Hoc commento sensim inter ludicra verbis Scripturarum insertis, cives ad sanctitatem reduxisse; qui si severe et cum excommunicatione agendum putasset, profecto profecisset nihil. Der Mönch Faricius, welcher im 12. J. Aldhelm's Leben beschrieb, sagt von ihm: Musicae autem artis omnia instrumenta quae fidibus vel vistulis aut aliis farietatibus melodiae fieri possunt, et memoria tenuit et in cotidiano usui habuit.

[10] Zu diesem und dem früher gen. engl. Konzile vgl. Mansi: Sacror. conciliorum nova . . collectio. Florentiae 1765. Ausführl. handelt der unlängst verstorbene Bischof Hefele in seiner vortrefflichen Konziliengeschichte, Freiburg i. Br. 3. Band 1858 über die zu Cloveshoe getroffenen Entscheidungen.

[11] Ich sehe in der Tat nicht, was der Satz „nach der Weise unserer Vorfahren“ etc. sonst bedeuten könnte. Um geringfügige Äusserlichkeiten kann es sich nicht gehandelt haben: diese besonders festzustellen, wäre ganz und gar keine Veranlassung gewesen. In Frage kommen kann also nur eine Art des Gottesdienstes, wie sie vor der Suprematie der Römer in Gebrauch war, d. h. ein Gottesdienst mit Melodieen, wie sie von den irischen Mönchen in England eingeführt waren. In Zusammenhang mit der geringen Beliebtheit, deren sich der römische Gesang erfreute, mit der Vorliebe für nationale Gesänge, bringe ich auch die Meldung, dass König Offa (vielleicht i. J. 707, wie wenigstens die Annales de Waverleia ed. Luard melden) nach Rom kam, „ibi .. Anglicam scholam, quae usque hodie celebris ibidem habetur, statuens.“

Zwei Dinge mögen hier noch angeführt sein, welche die Ohnmacht der Konzilienbeschlüsse gegenüber der englischen Geistlichkeit und ihrer Anhänglichkeit an die heimischen Sitten dartun. Die Anteilnahme der Geistlichen an allen möglichen Lustbarkeiten dieser Welt kennt jedermann aus Chaucer's Zug für Zug lebenswahren Gestalten; ihre Freude an Gesang und Saitenspiel, auch wenn diese nicht innerhalb der Grenzen dessen, was die strenge kirchliche Lehre erlaubte, blieben, beglaubigt

am hübschesten eine, wenn mir recht ist, von Strutt zuerst mitgeteilte und ihm mehrfach nacherzälte Anekdote. Ärmlich gekleidete Männer begehren nachts Einlass in einem Kloster. Der Pförtner hält sie für fahrende Musikanten und ruft die Brüder zusammen: Minstrels seien gekommen! Darob grosser Jubel unter den Klosterleuten, welche sich einen königlichen Genuss versprechen. Die Enttäuschung war denn freilich nicht gering: die vermeintlichen Fahrenden waren Bettelmönche, von den ersten, welche nach England gekommen waren, um die zuchtlos gewordenen Benediktiner und ihren das Volk verderbenden Einfluss zu bekämpfen. Auch die Bettelmönche erlagen übrigens irdischen Anfechtungen, nachdem sie eine Reihe allerdings heroischer und guter Taten vollbracht hatten.

[12] Man vgl. zur Gesch. der Orgel in England: The Organ . . . by J. Hopkins. Prec. by an . . history of the organ . . by Edw. F. Rimbault. 3d ed. London 1877. Die Abhandlung R.'s ist wertvoll durch das gesammelte Material. Die ersten Abschnitte sind die am wenigsten gelungenen, da die neuere Forschung nur geringe Berücksichtigung erfahren hat. Die Abbildung einer engl. Orgel aus dem Psalter Edwin's ist mehrfach wiedergegeben.

[13] The Lives of the Popes . . by Sir P. Rycault. 2nd ed. London 1688. R. übersetzt Pl.s Satz: Vitalianus . . . cantum ordinavit, adhibitis ad consonantiam, ut quidam volunt, organis durch „Vitalianus regulated singing in the Church, introducing Organs to be used with the Vocal Musik.“ Dieselbe Übersetzung giebt auch Wackerbarth.

[14] Die Sache hat allerdings ihre Schwierigkeit: Aldhelm starb schon 709, Pipin, unter welchem nach Eginhard's Bericht die erste Orgel nach dem Frankenlande gekommen sein soll, bestieg erst lange nach seinem Tode den Thron. Immerhin mag E.'s Angabe auf einem Irrtum beruhen. Dass die erste Orgel von Spanien aus nach England gekommen sei, ist kaum anzunehmen. Über andere, die Musikgeschichte Englands berührende, völlig ungelöste und zur Zeit unlösbare Fragen (Alcuin's Kenntnis der authentischen und plagalen Tonreihen) vgl. V. f. M. 1893 pag. 187. Fétis spricht in der Biogr. Univ. von einem Msct.: de diversis monochordis ... ex quibus diversa formantur instrumenta musicae .. auf der Univers.-Bibliothek zu Gent, worin die Erfindung der 4saitigen Viole einem Albinus zugeschrieben wird. Chappell a. a. O. denkt dabei an Alcuin, fügt jedoch den Namen eines Albuin, Abtes von Canterbury bei, welcher 732 starb. Beda nennt diesen „vir per omnia doctissimus“. Ich weiss nicht, um welches Instrument es sich hier handelt. Die Vielle ist im Mittelalter ein Bogeninstrument gewesen, der Name wird auch violle geschrieben. Aber dies Instrument ist vor dem 12. Jahrhundert kaum in Gebrauch gewesen. Später erst wurde vielle für idenisch mit organistrum gebraucht. Vgl. C. Engel: Researches into the early history of the Violin Family. London 1883. S. auch H. Riemann: Stndien zur Gesch. der Notenschrift. Leipzig 1878. — Ich halte es für überflüssig, die Stellen, in welchen Wilhelm von Malmes-

bury über „organa“ spricht, hier alle aufzuführen; meist handelt es sich nicht um das Instrument: s. z. B. die Schenkungsurkunde des Kenfrithus vom J. 680 oder die Krankheits- und Heilsgeschichte des Archidiacon Everard, wo von einem „vocale organum“ die Rede ist u. s. w. Die Stellen, in welchen er von Orgeln handelt, sind bekannt.

[15] Vgl. zur Darstellung der Geschichte der Notenschrift in erster Linie das treffliche, schon oben angeführte Buch von H. Riemann, wo auch die weitere Literatur angegeben ist.

[16] Memorials of St. Dunstan . . Ed. by W. Stubbs. London 1874. W. von Malmesbury sagt über den Heiligen: Quapropter cum caeterarum tum maxime musicae dulcedine captus, instrumenta eius tum ipse libenter exercere, tum ab aliis exerceri dulce habere. Ipse citharam, si quando litteris vacaret, sumere, ipse dulci strepitu resonantia fila quatere. Iam vero illud instrumentum quod antiqui barbiton, nos organa dicimus, tota diffudit Anglia (! ?) ubi ut fistula sonum componat per multiforatiles tractus etc. etc. Wie gewöhnlich hat W. hier den Mund, resp. seine Feder recht voll genommen.

[17] The musical notation . . . prep. for the member of the plainsong and mediaeval music society. London und Leipzig 1890. Dazu die Kritik von Osk. Fleischer. V. f. M. 1890, in welcher die Unmöglichkeit der in dem Buche gegebenen Übertragung überzeugend dargelegt und eine auf natürlicher Basis ruhende neue gegeben wird.

[18] Cotton MSS. Nero D VII. Zunächst daraus einige Angaben, welche für die weiter unten im Texte behandelte Frage der Stellung der Orgel im Gottesdienste von Wichtigkeit sind. Blatt 8[b]: Clemens papa statuit, ut abbas sancti Albani primus sit inter abbates Anglie, et quod licet nobis celebrare divina in interdicto generali etiam pulsatis tintinnabulis . . . Item quod licet nobis cantare Gloria in excelsis ab adventu usque ad nativitatem domini . . . Von einer Orgel ist nicht die Rede, eine solche muss aber vorhanden gewesen sein, denn bei der Erwähnung des Abtes Johannes heisst es (vgl. den Text): Item ad . . scripturam . . . antiphonariorum . . contribuit ultra summam quatuor librarum. Item pro eodem choro fieri fecit de novo quoddam par organorum satis sollempne. Rimbault untersucht die Frage, was der Ausdruck „a pair of organs“ bedeute, und kommt, nachdem er eine Reihe von darüber geäusserten Ansichten als irrig nachgewiesen, zu dem Resultate, dass der Ausdruck „meant simply an organ with more pipes than one“. Die von R. angezogenen, Pepys, Johnson, Heywood und andere ältere (englische) Poeten, welche das Wort „pair“ synonym mit „set“ gebrauchen, können wohl schwerlich zur Begründung der absonderlichen Erklärung herangezogen werden, um so weniger, als der Ausdruck auch als „par organorum“ in lat. Manuskripten vorkommt. Der Ausdruck ist offenbar so zu erklären: um der Verwirrung, welche der für alle musik. Instr. gebrauchte Terminus „organum“ angerichtet, ein Ende zu bereiten, führte man zur Bezeichnung des Einzelinstrumentes, welches

aus zwei Organen bestand, dem Pfeifenwerk und dem Blasebalg, den freilich nicht immer angewendeten Ausdruck „par organorum“ ein.

[19] Ich notiere hier eine Reihe von Namen, welche mir bei der Durchsicht einiger Klosterannalen vorgekommen sind. Der Zeit nach passen sie allerdings nicht hierher. Es sind mehrere Praecentores und Succentores. (Über die Ausdrücke vgl. Du Cange.) Das Amt der ersteren erklärt sich ohne weiteres: sie sind Vorsänger, Leiter und Ordner der gottesdienstlichen Gesänge. In Chronicon Abbatiae de Evesham . . . ad nanum 1418. Ed. by W. Dunn Macray. London 1863 werden unter dem Jahre 1206 die weiteren Pflichten des Praecentor so formuliert: Ad officium praecentoris pertinet quaedam terra in Hampstona de qua percipit aunuatim 5 solidos.... De his debet invenire praecentor incaustum omnibus scriptoribus monasterii, et colores ad illuminandum, et necessaria ad ligandos libros, et necessaria ad organa. Das Amt des Praecentor war kein geringes: i. J. 1243 wurde Johannes de Felda, Pr. an St. Peter (Histor. mon. St. Petri Gloucestriae. Ed. by W. H. Hart. London 1863 f.) zum Abt gewählt. Er starb 1263. Doch muss der Pr. (vgl. l. c. I 33) bei einer Beisteuer nur 3 Denare geben, während der celerarius und der elemosinarius deren je 12 zu zalen haben, eine Angabe, welche, wenn man sie verallgemeinern dürfte, zu allerhand komischen Rückschlüssen Veranlassung geben könnte. Über die Stellung des Succentor schreibt Du Cange: Succentor.. qui in ecclesia post Praecentorem, sive principalem cantorem subsequendo canendo respondet, vel qui facit officium principalitcr in choro sinistro. . . .

Gesta abbat. mon. S. Albani (ed. Riley. London 1867) zwischen 1151 und 1166 in einer Schenkungsurkunde als Zeugen genannt: Alexander et Michael, cantores. Der letztere schon 1129 Kantor. Historia . . mon. S. Petri Gloucestriae: um 1170 ein Willelmus cantor Eboracensis. (Eboracum ist York.)

1186 in St. Albans ein Adam, cantor. 1243 Johannes de Felda s. o. 1284 ebda. Henricus, praecentor. ca. 1300 (in Holinsheds Chronicles) Goodwin, the chantor of the church of Salisbury. 1307. Praecentor Hugo in St. Albans. 1377 „dominus Johannes de Boyfeld, abbas, praecentor, huius loci.. est electus. (S. Peter Gl.) Unter Edward III. (—1377. vgl. Holinshed) genoss *John Tanet* von Salisbury den Ruf eines ausgezeichneten Musikers. Von Thomas Walsingham, welcher Praecentor zu St. Albans war und 1396 zum Prior von Wymundham gewählt wurde, wird weiter unten die Rede sein. Von ihm rührt teilweise die Kompilation des genannten Cott. Msts. Nero D VII her. In diesem Msct. wird (es handelt sich wahrscheinlich um das Ende des 14. Js.) ein Nicholaus Kirchy (?) als Praecentor genannt. Succentor war damals in St. A. Alexander Bone. Er wird in Gesta abb t. mon. St. Albani (s. o.) 1396 ohne die Angabe succentor erwähnt; damals war Ricardus Beaver Praecentor zu St. Albans; Walsingham wurde im gleichen Jahre Prior von Wymundham, trat also sein Amt wahr-

scheinlich an Beaver ab. 1396 war Succentor zu St. Albans Thomas Welles (s. Gesta abb.). Dieser und Beaver werden noch 1401 ebda. erwähnt. der letztere nur als frater. 1428 wird Alex. Bone (Chr. rer. gest. in mon. St. Albani ed. Riley. London 1870) operum ecclesiae praepositus, in Arundel Mst. (Br. Mus.) 34 fol. 66 a wird er Eleomosynarius genannt. In Annales mon. St. Albani (Appendix D) ein Thomas Westwood, cantor o. J. genannt. Das zitierte Arund. Msct. nennt ihn (l. c.) magister capellae.

Über die Anzal der täglich zu singenden Messen giebt das Liber de Benefactoribus mon. St. Albani (vgl. Riley: Joh. de Trokelowe et Henr. de Blaneforde. London 1866) Aufschluss: omni (namque) die in Monasterio tres Missae per notam decantantur; sc. Missa Matutinalis, M. B. Virginis et M. Maior; sine nota vero, aliae tres certitudinaliter celebrantur; una pro statu Ecclesiae, quae semper est de B. Virgine, alia pro benefactoribus specialiter, quae semper est de B. Albano; tertia pro defunctis.

[20] Cotton MSS. Nero D VII. (s. unter 18).

[21] Vgl. Rimbault l. c. a. a. O. Der erste Organist (organpleyer), der mir in England bekannt geworden ist, ist ein Thomas Bentlee zu Oxford. [Vgl. Monumenta Acad. . . Ed. Rev. H. Anstey. London 1868.] Er eröffnet den Reigen der Organisten in nicht gerade würdiger Weise: Th. B., alias Deneley, „organpleyer“ de Coll. Animarum, convictus est publice et in iudicio confessus, quod erat solus cum sola in camera cum uxore Iohannis Gwasmere, coqui Coll. Mertonis, . . qui quidem Thomas iussus adire carceribus flevit amare: igitur Mag. . . Keele . ., bonam spem habens, quod dictus Thomas bene se gereret in futurum, fide iussit pro eodem; dictus igitur Th. per tres horas incarceratus liberatur. — Aber noch im 16. J. sind besondre Organisten selten. Vgl. Rimbault a. a. O. In „The Old Cheque-Book“ (ed. E. F. Rimbault. 1872) ist die Verordnung aus dem Haushaltbuche des Earl of Northumberland abgedruckt, nach welcher der Dienst an der Orgel auf die Kapellmitglieder verteilt wurde.

[22] Die Frage ist noch wenig untersucht. Man vgl. G. Rietschel's Schrift: Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste. Leipzig. Dürr 1893. Die über die engl. Verhältnisse erschöpfend Auskunft gebenden Dokumente sind wol sammt und sonders in den puritanischen Wirren zu Grunde gegangen.

II. Kapitel.

Zum ganzen Kapitel sei bemerkt, dass es mir weniger darauf ankam, die Geschichte der musikalischen Theorie und diese selbst zu geben, als vielmehr zu untersuchen, wodurch der Fortschritt in ihr bedingt wurde. Immerhin glaube ich annehmen zu dürfen, dass das gegebene Bild der Entwicklung der theoretischen Lehre ein derartiges ist, dass ihm wesentliche Züge nicht fehlen; Dinge, wie die Konfusion in der Terminologie der Kirchen-

tonarten, glaubte ich, als den Kernpunkt der Sache nicht berührend, übergehen zu sollen. Auch habe ich mich auf die Theorie der Kirchentöne nicht eingelassen, von der Ansicht ausgehend, dass eine solche in Spezialwerke, nicht in ein für weitere Kreise bestimmtes Buch gehört, und überdies zur Genüge bekannt ist. Von dem Belege jedes einzelnen zitierten Satzes habe ich abgesehen, um die Anmerkungen nicht übermässig anschwellen zu lassen. Ich gebe die von mir benutzten Werke im allgemeinen nur einmal an und erwähne nur die nicht in Gerbert's und Coussemaker's Schriften erwähnten Quellen ausführlicher.

Seite 28 ff.

[1] H. Riemann, Studien zur Gesch. der Notenschrift. Leipzig 1878.

[2] Fétis, hist. générale de la musique. Tom 4. Paris 1874.

[3] A. Schubiger, Die Sängerschule von St. Gallen. Einsiedeln 1858.

[4] Vgl. Gerbert, Scriptores. Riemann a. a. O. Im Anschlusse an Ph. Spitta's Arbeit über die Musica Enchiriadis (V. f. M.) hat sich eine Auseinandersetzung zwischen Spitta und Kornmüller über das Pentachorsystem entsponnen, bei welcher Cotton mehrfach genannt wurde. Vgl. V. f. M. 1889. KM. J. 1891. V. f. M. 1890. KM. J. 1892.

[5] Ich habe Riehl's Ausdruck „Kritiker mit Zopf und Schwert“ im Sinne. — Über die weitere Entwicklung der Solmisation in England vgl. Burney, a general history ef music. (II.)

[6] Der deutsche Cäcilienverein. Vgl. KMJ., woselbst in vielen Aufsätzen die Bestrebungen klar gelegt werden.

[7] Coussemaker's „nova series“. Sein und Gerberts Sammelwerk sind im Folgenden nicht mehr jedesmal angeführt. Ich vervollständige an dieser Stelle noch die Litteraturangaben zum ganzen Abschnitte: Coussemaker: hist de l'harmonie au moyen âge. Paris 1852. Fétis: Biogr. universelle. Ferner: L'harmonie au 13e siècle et la musique en France, en Allemagne et en Angleterre. Par Félix Clément. (Annales Archéologiques Tom. 10. Paris 1850.) Von England ist darin nicht die Rede. — Über Walter Odington im besondern vgl. noch Jacobsthal: Die Mensuralnotenschrift im 12. u. 13. J. Berlin 1871. Die Verbesserung einer corrumpierten, überaus wichtigen Stelle in Walter's Traktat s. bei Riemann l. c. pag. 53.

[8] „Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis.“

[9] Joannis cognomine Saresberiensis . . . opera omnia (Migne Patrologiae cursus). Paris 1855. (Nach der Oxf. Ausgabe von Dr. J. A. Giles.) Vgl. Kap. VI lib. I.

[10] H. Bellermann, Der Kontrapunkt. 2. Aufl. Berlin 1877.

[11] Vgl. auch Hawkins, a gen. history of the science . . of music. Vgl. unter 13.

[12] S. auch die Einleitung von H. E. Wooldrige zur 2. Aufl. von Chappell's Popular music . . . London 1893.

[13] Holinshed's Chronicles of England, Scotland and Ireland. 6 vols. London 1868. (Neudruck der Orig.-Ausgabe von 1877/78.)

[14] Ambros' Gesch. der Musik. Bd. II.

[15] Ten Brink a. a. O.

[16] Hier wurde für die Solmisation die Einfügung einer vox mobilis überflüssig, da die Tiefe durch das Γ begrenzt war.

[17] Leider besitzen wir keine englischen Volkslieder. Vgl. übrigens Kapp. I u. III. Was die französischen Verhältnisse betrifft, so vgl. vor allem Julien Tiersot, hist. de la chanson pop. en France. Paris 1889. (Kritik von O. Koller. V. f. M. 1891.) Vgl. auch O. Koller, Der Liederkodex von Montpellier. V. f. M. 1888. Kiesewetter, Schicksale . . des weltl. Gesanges. Leipzig 1841. Über die deutschen Volkslieder steht ein monumenteles Werk, wie dasjenige Tiersot's noch aus. Vgl. Arnold, Locheimer Liederbuch. (Chrysander's Jahrbücher. II.) Dazu Riemann a. a. O. Johannes Fressl, Die Musik des baiwarischen Landvolkes. I. München 1888. (Fleischer V. f. M. 1881.) Auf anderes kommen wir später zu sprechen.

[18] S. oben Anm. 7 über die Korrektur der Stelle.

[19] Das Projekt der Gründung eines Institutes, in welchem Irre durch die Musik geheilt werden sollen.

Seite 44 ff.

[1] Über die ars nova vgl. P. Bohn, M. f. M. 1890. (Nr. 8/9.)

[2] Riemann a. a. O.

[3] Hawkins, gen. history.

[4] Rob. Hirschfeld, Joh. de Muris. Leipzig 1884. H.'s Untersuchungen erstrecken sich erst in zweiter Reihe auf Johannes' Leben. Ich habe in der Hoffnung, seinen Namen zu finden, die Mönchsregister des 14. Js., soweit ich ihrer habhaft werden konnte, durchsucht.

[5] Wir kommen bei der Betrachtung der Gesangsarten auf die Frage der Entstehung der Mehrstimmigkeit zurück.

[6] Hawkins erwähnt das Waltham Holy Cross Msct. (Lands. MSS. 736. Br. Mus.), in welchem sich Torksey's Regeln u. a. finden. Für Hawkins, in dessen Besitze das Msct. war, ist eine ungenügende, sehr sorglose Copie gefertigt, welche ebenfalls im Besitze des Br. Museums ist.

[7] Bodl. MSS. 842. fol. 48. Im gl. Msct. die später erwähnte Abhandlung des Theinred.

[8] Power's und Chilston's Abh. im Walth. Holy Cross MS., die anonyme in einem Sammelbande: Tract. de Musica. Addit. MSS. 21345. (Blatt 9a.)

[9]) Auch der später angeführte Traktat: Regulae Magistri Thomae

Walsingham de figuris compositis et non compositis et de cantu perfecto et impertecto et de modis ist in dem W. H. Cross Msct. zu finden. Wie die erwähnte Kopie angefertigt wurde, ergeben schon die folgenden Angaben, welche man mit Leichtigkeit vermehren kann. Die Übertragung lässt Power's Beispiele weg. Der Anfang von Walsingham's Regeln lautet: de figuris extra ligaturas prima dicendum quot sunt earum. Die Übertragung hat quod u. s. w.

[10] Siehe unter 7.

[11] Die Bodleian Library zu Oxford enthält den Traktat; die Bezeichnung ist Digby 17. Das Manuskript selbst enthält den Namen nicht. Der Name des John of T. erscheint auf der Aussenseite von Blatt 1 in „Digby 90", dem Original von Simon Tunstede's Traktat. Couss. hat dies Msct. erst von Blatt 7 an abgedruckt. Blatt 6b (Blatt 1—6a enthalten das Register) besagt: Ad informacionem scire volentibus principia artis musice istum libellum qui vocatur Quatuor principalia musice ffrater Johes de Tewkesbury contulit communitati ffratrum minorum Oxoniae, auctoritate et assensu ffratris Thome de Kyngesbury . . . ann. domini 1388. Ita quod non alienetur a praedicta communitate fratrum sub poena sacrilegii.

[12] Hanboys nennt die semiminor auch crocheta.

Seite 67 ff.

[1] The histor. works of Giraldus Cambrensis . . . transl. by Thom. Forester. Revised and ed. by Thom. Wright. London 1863. Die folgenden biograph. Notizen, welche mir nichr unwichtig zu sein scheinen, da sie den Beweis liefern, dass G. das, was er über die Musik sagt, selbst beobachtet hat, entnehme ich seiner den Historien vorangehenden Biographie von Th. Wright. Geb. wurde Giraldus um 1146; er zeigte schon als Kind Liebe zur Literatur und Verständnis für geistliche Fragen, so dass er „kleiner Bischof" gen. wurde. Sein Oheim David Fitzgerald erzog ihn bis zum 20. Jahre, dann bezog G. die Sorbonne und kehrte 1172 nach England zurück. Seine Wahl zum Bischof von St. David wurde von König Heinrich II. nicht bestätigt; er gieng nach Paris zurück, wo ihm grosse Ehren zu teil wurden. 1180 kehrte er in die Heimat zurück; König Heinrich zog ihn jetzt an seinen Hof; mit dem Prinzen John bereiste G. sodann Irland u. s. w.; später begleitete er den König nach Frankreich. Auch dessen Nachfolger Rich. I. schätzte G. und verwendete ihn zu politischen Missionen. Zuletzt mit diesem Herrscher und mit König Johann zerfallen, wurde er von letzterem für einen Feind der Krone erklärt, doch erfolgte Aussöhnung zwischen beiden. G. scheint 1223 gestorben zu sein.

[2] Coussemaker hält ihn, ohne einen besonderen Grund dafür anzugeben, für einen Italiener. Man könnte, analog der im Texte mitgeteilten Annahme, auch den Anonymus IV für einen Engländer halten, wären seine Angaben über die englischen Weisen ausführlicher.

[3] Vgl. Kornmüller in KMJ. 1893. pag. 19. Anm. 65.

[4] Über den Unterschied dieser Form, welche auch Tinctoris und Gafuri noch besprechen, von den späteren Falsi-Bordoni vgl. Ambros Darstellung im 2. Bande seiner Musikgeschichte. Vgl. auch G. Adler, Studie zur Gesch. der Harmonie. Wien 1881 (Sitzungsber. der phil.-histor. Klasse der Kaiserl. Akad. der Wiss.). Der Artikel über den Gegenstand in Grove's Dictionary ist durchaus nicht erschöpfend.

[5] Es handelt sich also hier nur um die mehrstimmigen Gesänge; von den einstimmigen wird im folgenden Kapitel gehandelt werden.

[6] Ich muss auf die weiter unten im Texte gegebenen Ausführungen verweisen. Wenn ich bei „cantilenis vulgaribus“ an Instrumentalsätze denke, so wird man daran aussetzen, dass die Erklärung von modernen Anschauungen (Doppelsinn des Wortes Cantilene) ausgehen. Immerhin, glaube ich, ist sie plausibler, als die Übersetzung „Volkslieder“: Volkslieder, in welchen die Nachahmung systematisch durchgeführt wäre, sind ein Unding. Hat Adler aber an Bearbeitungen von Volksliedern gedacht, so ist dem natürlich nicht zu widersprechen. Hiermit kommen wir aber auf unsere Erklärung zurück, da die Instrumentalmusik jener Zeit im Grunde genommen nichts als eine etwas ausgeführtere Kopie der vokalen Kunst war. (Man denke auch daran, dass „Canticum“ der Name eines Instrumentes war.)

[7] So bezeichnet das Manuskript den Sommerkanon.

[8] Man findet eine Zusammenstellung aller dieser Versuche in der interessanten Studie: die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit. Von Guido Adler. V. f. M. 1886.

[9] Naumann vermutet, wie Mr. Wooldridge in seiner Einleitung zur 2. Aufl. von Chappell's Popular Music mitteilt, in Walter Odington den Verfasser. Wäre dem so, so würde sein Traktat uns wol einen besseren Schlüssel zum Verständnis des Werkes bieten.

[10] Die Form des Pes in unserm Kanon ist aber keinesfalls ein Volksprodukt.

[11] Bei einer so bedeutend entwickelten technischen Fertigkeit, wie sie der Kanon verrät, versteht sich das, abgesehen von den früher angeführten Gründen, von selbst. — Rockstro in seinem Artikel über den Kanon in Grove's Dict. beruft sich, um zu beweisen, dass damals die mehrstimmige Gesangsweise mit kanonischen Nachahmungen in England allgemeiner in Gebrauch gewesen sei, auch auf Fosbroke: British Monachism. Es heisst bei Rockstro: Fosbroke .. tells us that the Song of the Anglo-Saxon Monks consisted of a method of figurative Discant, in which the various Voices, following one another, were perpetually repeating different words, at the same time. Surely, this savours strongly of the „form of the Round“. Muss schon die Berufung auf die „Autorität“ Fosbroke's in dieser Frage auffallen, so wird die ganze Geschichte höchst belustigend, wenn man Fosbroke's Quelle kennen lernt. Diese ist „Essays ... on English Church Music. by W. Mason. York 1795. Hierin

heisst es pag. 90, nachdem vorher gesagt worden ist, dass die „intrikate" Musik Besitz von der Kirche ergriffen hatte, zur Zeit der Reformation nämlich: es wurden die Psalmodieen und Fragmente aus dem Neuen Testamente gesungen „not merely in simple intonation or chaunt, but in this mode of figurative discant, in which the various voices following one another, acc. to the rules of an elaborate Canon, were perpetually repeating different words at the same time. In der Anm. spricht M., um ein Beispiel zu geben, von einem zur Zeit Mary's gedruckten Missale oder Breviarium in der Cathedr. Bibl. zu York. (Dieser zweite Essay Mason's ist auch zu finden als Einl. zu „A copious coll. of the portions of the psalms . . . which have been set to music and song as anthems. . . under the direct. of W. Mason. York 1782.) Man vgl. auch Adler's zusammenfassende Ausführungen über die Verbreitung des Canongesanges in England.

[12] Die Erscheinung kann man überall beobachten, wo Männerstimmen unisono singen sollten; handelt es sich um Melodieen, welche mehrstimmig gesetzt bekannt sind, so lässt sie sich begreifen, wenn auch nicht entschuldigen. Ist dies aber nicht der Fall und „liegt" die Melodie gut, so sind Abweichungen von ihr nicht scharf genug zu tadeln.

[13] Wir müssen auseinander halten die Musik, welche das Volk naiv erschafft, d. h. die Musik, welche jemand mit einem Texte zugleich erfindet, den Gesang, welcher sich formell und inhaltlich mit der Gefühls- nnd Anschauungsweise des Volkes deckt, und diejenige Musik, welche die berufsmässigen Musiker des Volkes machen. Dass in den Kreisen dieser Leute, welche aber doch nun und nimmermehr als naiv schaffende betrachtet werden können, derlei Formen gepflegt worden sind, ist um so weniger von der Hand zu weisen, als ihre Berührung mit geistlichen Elementen zur Genüge bekannt ist.

[14] Adler selbst macht darauf aufmerksam, dass in Wales und Northumberland „gewaltige Gebirgszüge" sind. Aber, ich greife der folgenden Auseinandersetzung im Texte vor, aus den Worten des Giraldus Cambrensis folgt wol, dass man dort mehrstimmig sang, nicht aber, dass dabei von irgend welcher Nachahmung Gebrauch gemacht wurde.

[15] Aber in Wales? Wir werden durch nichts gezwungen, anzunehmen, dass der mehrstimmige Gesang der Wälser reine Volksmusik war. Im Gegenteil! bei dem Volke, bei dem die Musik bis in die Neuzeit eine solche ungeheure Rolle spielte, bei dem ihre Pflege nichts anders als eine Ehrenpflicht bedeutete, musste die musikalische Erziehung seiner Gesamtheit das künstlerische Resultat liefern, von welchem Geraldus berichtet. Damit war aber die Fähigkeit des naiven Produzierens vernichtet.

[16] Adler selbst berührt flüchtig den Punkt; aber er sagt, „lassen wir solche Naturphilosophie bei Seite". Ich glaube, um zu erkennen, wie die Nachahmung im Jodler entstanden ist, kann man der „Naturphilosophie" ebensowenig entraten, als dann, wenn es sich um Begründung des „ori-

ginären" Triebes handelt. Mit blossen musikwissenschaftlichen Deduktionen kommt man dabei schwerlich aus.

[17] Die rapide Verlotterung volksmässiger Kunst wird bald mit deren völligem Erlöschen enden. Die Ursachen sind dieselben, welche es fast unmöglich machen, einen unverfälschten „exotischen" Gesang zu hören: die Durchsetzung der eingeborenen mit fremden Elementen. Im letzten Alpental kann man zu den Klängen des Fatinitzawalzers tanzen, im Konzertsaal hört man unsere Volkslieder, aber vierfach überpoliert, sonst werden sie nicht beachtet. Es ist dies das traurigste Kapitel in der Musikgeschichte, und das schlimmste daran ist der Umstand, dass sich die Verhältnisse nun und nimmermehr werden ändern lassen.

[18] Ebensowenig freilich sind uns andere Kanons aus der Zeit überliefert. Angaben über andere ziemlich gleichzeitige mehrstimmige Stücke findet man in Rockstro's Artikel. S. Grove's Dict. III pag. 427a IV 3 u. a. a. O.

[19] Von einzelnen Theoretikern werden noch andere Formen genannt; so erwähnt Robert de Handlo in seinen Regulae neben Hoketi, Rondelli, Ballade noch Coree, Cantifractus, Estampete, Floriture. Was sich unter diesen letzteren verbirgt, ist nicht zu sagen. Wir kommen auf die Formen im folgenden Kapitel zurück.

Ich habe mich erst nach längerem Zögern entschlossen, die persönliche Auseinandersetzung in diesem Paragraphen, durch welche, wie ich wol weiss, der Einheit der Schrift Abbruch geschieht, nicht völlig in die Anmerkungen zu verweisen. Zur Rechtfertigung dieses Vorgehens führe ich nur an, dass es mir, wie bereits früher bemerkt, darauf ankam, möglichst die Grenzen der Einwirkung der Volkskunst auf die Gestaltung der Kunstmusik zu bestimmen; die Wichtigkeit der Frage, die Bedeutung des Mannes, der sie aufgeworfen, forderten auf, die ganze Angelegenheit im Texte zu berühren, um auch die Kreise, welche im allgem. ebensowenig wie die Vorreden so die Anmerkungen lesen, für den Streitpunkt zu interessieren.

Seite 82 ff.

[1] Freilich sieht Tinctoris, welcher diese Verhältnisse zweimal berührt, den Ursprung der neuen Kunst direkt in England. Wol nur, weil Dunstable zufällig ein Engländer war. Wir können freilich den Beweis dafür, dass Tinctoris mit seiner Behauptung im Unrecht war, im einzelnen nicht führen; bedenkt man hingegen, dass die englische Musik, wenn sie sich auch ziemlich in derselben Weise, wie die niederländische, entwickelte, doch erst nach dieser in ihre Blütezeit eintrat, so wird man Tinctoris' Angabe immerhin mit Vorsicht aufnehmen müssen.

[2] Vgl. KMJ. 1893. Johann Hothby . . . von P. U. Kornmüller. K.'s Arbeit, auf welche sich die Darstellung im Texte mehrmals stützt, giebt Bericht über H.'s Leben besonders an der Hand von Memorie e documenti per servire alla storia de Lucca. Tom. XII. Storia della Musica in Lucca dell' Ab. M. Luigi Nerici. Lucca 1880.

[3] „Das Semitonium wurde freilich lange Zeit nicht notiert, galt aber als selbstverständliche Licenz." (Riemann.)

[4] Im ganzen sind diese Regeln von Guilelmus Monachus gleichlautend gegeben. Dessen Angaben über die Ligaturen sind in den Text aufgenommen, da sie übersichtlicher sind; in Bezug auf die Proportionen ist auf Riemann, Studien z. Gesch. der Notenschrift, Leipzig 1878, auch auf H. Bellermann, Mensuralnoten etc., Berlin 1858, zu verweisen.

[6] In seinem Dialogus in arte musica (vgl. Coussemaker, Scriptores III pag. XXXI) erwähnt H. allerdings die folgenden Tonsetzer: Dunstable, Dufay, Iconal (Leonel [Power?]), Plumer vel Plumet (Plumeret), Frier, Busnoys, Morton, Ochinghem (Octinghem), Pelagulfus (Pelagultus), Nicolette (Bicheleth), Boduin (Baduin), Forest, Stane, Fich, Caron, er nimmt aber in seiner Darstellung keinen Bezug auf sie. Über die in Klammern gesetzte Namen vgl. Steph. Morelot: De la Musique au XV siècle; bei Fr. X. Haberl: Wilh. du Fay. V. f. M. 1885 pag. 425 f. Wir kommen später auf die Tätigkeit englischer Tonsetzer in Italien zurück.

III. Kapitel.

Seite 96 ff.

[1] Unter anderem fallen die Anfänge des Domesday-Book, des Verzeichnisses der Ländereien und ihrer Besitzer, in diese Zeit.

[2] Die folgende Darstellung stützt sich in wesentlichen Punkten auf Ten Brink's bereits angeführte englische Literaturgeschichte, ein Werk, welches ebensowol durch seine philologische Zuverlässigkeit, durch des Verfassers sicheres ästhetisches Urteil, wie durch das Bestreben, die Literatur als das Produkt der Volksbildung in den verschiedenen Stadien ihres Seins darzustellen, bemerkenswert ist; ferner auf Joh. Scherr's Gesch. der engl. Litter. Leipzig 1854. Dies Buch ist ganz mit Unrecht von vielen Literarhistorikern in die Acht erklärt worden. Freilich fehlt Scherr das Verständnis für den neuerdings allein seligmachenden philologischen Kleinkram. Dafür besitzt er aber die Fähigkeit, in jedem Augenblicke den innern Zusammenhang der Dinge geben, einen Zeitabschnitt nach den Ideen, welche ihm den flammenden Stempel des individuellen aufdrücken, in einer nicht zu übertreffenden concisen Form geben zu können.

Zu den metrischen Fragen und der betonten Abhängigkeit der englischen von den französischen Formen vgl. A history of Engl. rhythmes by Edw. Guest ed. by W. Skeat, London 1882 und besonders: Altengl. Metrik. Von Dr. J. Schipper. Bonn 1881.

[3] Neben den versch. Publikationen Ritson's, W. Chappell's Popul. Music of the olden Time. London 1856 f. (2. Aufl. besorgt von Mr. Wooldridge, London 1893), Thos. Wright's history of domestic manners . . in England. 1862 (einem amüsanten Buche ohne grossen wissenschaftlichen Wert), ist besonders Percy's Essay on the ancient minstrels (in „Reliques of ancient English poetry. Zalreiche Ausgaben) zu vergleichen. S. auch Jos. Strutt: Glig-Gamena... London 1801. Einzelnes in Collier's Annales of the Engl. stage, Josef Sittard's Jongleurs und Menestrels V. f. M. 1885 u. s. w.

[4] Sänger und Sager, seggers & gleeman. Dieselbe Erscheinung wie in Frankreich: nicht immer trug der Dichter sein Werk vor; war er ein Kleriker, so übergab er es einem segger, welcher es verbreitete. So überliessen auch adlige Sänger Minstrels ihre Lieder; Sir Tristram singt, als Minstrel verkleidet, eine süsse Weise, welche Ysond das Herz mit Liebessehnen füllt: „In einer Tagesstunde, werde ich heil und gesund sein; ich höre einen Minstrel, der hat ein Lied von Tristram.“ Derselbe Zug kehrt auch in mehreren Balladen wieder.

[5] Diesen nimmt z. B. Ten Brink an.

[6] Die Ballade, das Roundel und der Virelay (= veering lay, Ringellied) sind ursprünglich Tanzlieder, deren textlicher Inhalt ganz konventionell war. Mit der Ersetzung des einen Textes durch den andern verloren diese Lieder nichts. Wie wenig der Zeit an blossen Texten gelegen war, dafür nur ein Beispiel. In der zu London um das Jahr 1300 gestifteten Gesellschaft „Pui“, von der weiter unten gesprochen werden wird, wurde ausdrücklich bestimmt: „ohne sie auch zu singen, solle Niemand die Zusammenfügung von Worten ein Lied nennen, noch soll irgend ein „royal song“ gekrönt werden, ohne mit den süssen Tönen einer Melodie vorgetragen worden zn sein.“

Seite 104 ff.

[1] Man ersieht dies aus manchen Bestimmungen, nach welchen auch noch in späterer Zeit zuweilen nur Bläser im festen Hofdienste standen, welche ihre Herren anf Kriegszügen, auf Jagden begleiteten, Tafelmusik machten, als Türmer fungierten u. s. w. Minstrels, welche Saiteninstrumente spielten, waren, wenn solche überhaupt angestellt waren, sehr in der Minderzal. S. u. im Text.

[2] Dieselbe Erscheinung überall. Der Sachsenspiegel erklärt: „Spielleut und alle die unehrlich geboren seyn, die seyn all rechtlos.“ Am grauenhaftesten lagen wol die Verhältnisse der Fahrenden in Schottland, wie denn ja die schottische Geschichte an Grausamkeiten und Barbareien

überreich ist. Ich entnehme das Folgende W. Dauney, Ancient Scotish Melodies. Edingbnrgh 1838. König Macbeth liess die Minstrels auffordern, entweder das Land zu verlassen oder sich ihren Lebensunterhalt in ehrlicher Weise zu verdienen : gif they refuse, they sal be drawin like horse in the pleugh or harrowis. Und im Jahre 1449: Gif there be onie that makis them fuiles (i. e. gestours), and ar bairdes or uthers sik like rinnares about, and gif onie sik be fundin, that they be put in the king's waird, or in his irons (stocks) for their trespasses, als lang as they haue any gudes of their awin to liue upon-that their eares be nailed to the trone (pillory) or till ane uther tree, and their eare cutted off, and banished the cuntrie — and gif thereafter they be funden againe, that they be hanged.

Um sich zu schützen, gieng kein einem Herrn verpflichteter Minstrel aus seinem engsten Bezirk, ohne einen Freibrief mit sich zu tragen.

[3] Man sehe die umständlichen Darstellungen bei Hawkins und Burney.

[4] Die Gilde, welcher der Mayor entstammte, bezalte die Minstrels; ebenso wurden sie bei andern Umzügen verwendet. Anno 39 Edward III. wurden an John Bak, John Whyte, Will. Crempeney und ihre Genossen 30 s. neben Geld für Kleidung etc. als Bezalung für ihre Anwesenheit bei dem Umzug des Mayors gegeben. (v. The hist. of the twelve great livery companies of London. By Will. Herbert. 2 vols. London 1837. Belege für den zweiten Punkt s. bei H. Th. Riley: Munimenta Gildhallae Londoniensis 2 vols. London 1860.)

[5] In Grove's Dictionary spricht Mrs. Edmond Wodehouse über den „Song" und erwähnt in dem „England" überschriebenen Abschnitte des Artikels die Gesellschaft „Pui", welche von Londoner Kaufleuten am Ende des XIII. Jahrhunderts begründet worden sei zum Zwecke der Beförderung musikalischer und poetischer Komposition. „Darum versammelten sie sich periodisch zu festlichen Sitzungen; und ihre Regeln waren denjenigen der Meistersinger sehr ähnlich, obwol ihr Einfluss auf die zeitgenössische Musik sich viel weniger weit erstreckte. Dies wird, wenigstens teilweise, durch den Widerstand der Londoner Bruderschaft, andere Teilnehmer ausser den Mitgliedern zu den Sitzungen zuzulassen, erklärt."

Man findet das Original der Bestimmungen der Gesellschaft „Pui" in der erwähnten Publikation Riley's, Munimenta Gildhallae. (S. sub 4.) Zum teil werden die Angaben der Schriftstellerin schon durch die Bemerkungen Riley's in seiner Einleitung und dem Glossar widerlegt. Der Name der Gesellschaft weist auf deren französischen Ursprung (Le Puy en Velay i. d. Auvergne; die berühmte Marienstatue daselbst war lange das Ziel mittelalterl. Pilger). Französischen Ursprungs ist auch der Titel Prinz, den der Vorsitzende führte, die Deutschen waren bescheidener. Riley weist auf die französisch-englischen Handelsbeziehungen hin. (Deutsche Handelsniederlassungen wie der hanseatische Stahlhof kommen nicht in Betracht.) Die Vereinigung fand sich zusammen, um, wie R. sagt, das Heimweh zu ver-

treiben; ihre Zwecke waren gesellschaftliche und woltätige; auch wurde die Musik gepflegt. Aber sie erlaubte keinem Fremden, d. h. Nichtmitgliede, die Gesangswettstreite mit anzuhören. Nur einmal im Jahre zeigte sie sich in einem pomphaften Umzuge nach Beendigung des „grossen Festes", das aus einer Seelenmesse, dem Wettgesang und einer fröhlichen Tafel bestand, der Öffentlichkeit. Die Regeln, nach welcheu die Gesänge beurteilt wurden, werden nicht mitgeteilt; als Preisrichter fungierten zwei oder drei Mitglieder, welche sich auf Gesang und Musik verstanden. Aus alle dem geht zur Genüge hervor, dass die Gesellschaft in ihrer Tendenz nichts mit derjenigen der Verbände der Meistersinger zu tun hatte: nichts von der biederen spiessbürgerlichen Umständlichkeit und Feierlichkeit, der selbstbewussten Würde, dem Bestreben der Laien, den gehörten Vormittagsgottesdienst für sich selbst am Nachmittage fortzusetzen und Gott in ihren Liedern zu loben, nichts von einer Teilung der Mitglieder in Grade, welche den „Meistern, Dichtern, Singern und Schulfreunden" entsprochen hätten. — Von einem „Einfluss der Meistersinger auf die zeitgenössische Musik" zu sprechen, geht nicht wol an; bekanntlich lebte der „Meistergesang" bis in unser Jahrhundert; und, wie Ambros genügend nachgewiesen hat, haben die grossen deutschen Liedmeister des XV. und XVI. Jahrhunderts die schwerfälligen, allen Schwunges baaren Melodieen desselben völlig ignoriert.

[6] Hawkins a. a. O. Vgl. auch Collier I, 24 u. 30.

[7] A coll. of chron. & ancient histor. of Great Britain . . . by J. de Wavrin. Transl. by Will. Hardy. London 1864.

[8] Das Orig. befindet sich auf dem Public Record Office zu London unter „Exchequer Q. R. 25 Nr. 7/5."

[9] S. Gerbert. Scriptores.

[10] Wir hören z. B. bei Angaben über Krönungsfeierlichkeiten in der Folge nichts mehr von der Mitwirkung von Instrumenten beim Gottesdienste; auch der Orgel wird dabei nicht gedacht, vielleicht, weil ihr Spiel (bei einzelnen Gesängen wenigstens) selbstverständlich war.

Solche Zeremonien sind beschrieben z. B. im Msct. Ashm. 842 (Oxford. Bodl. Libr.) fol. 64 ff. mit (Noten); bei Joh. de Trokelowe etc. ed. H. Th. Riley London 1866: A. D. 1399. Responsorium quod cantabatur in processione a Conventu, fuit — „Honnor, virtus". — Sobald der König sich auf dem Krönungsstein niedergelassen hatte, „cantabatur antiphona — Firmetur manus tua" — etc. Nach dem Eide des Königs „cantari debet hymnus — „Veni creator" — Bei der Salbung der Hände „cantari debet antiphona" — „unxerunt Salomonem" — u. s. w.

Ähnliches im Add. Msct. 29 901 des Br. Mus. Solempnitas coronacionis Regis Anglie. Ebenso in Recueil des Chroniques etc. par Jehan de Waurin (s. o.) ed. by Sir Will. Hardy. London 1864—84. 4 Bde. Sub 1431 die Erzälung von Heinrich's VI. Krönung. Hier werden ausdrücklich erst bei der Schilderung des Krönungsmales Minstrels genannt. Am interessantesten und beweiskräftigsten ist die Schilderung der Krönung

Richard's II. (1377) bei Thom. Walsingham (Historia Anglicana ed. H. Th. Riley. London 1863/64) Regem sequebantur . . milites : . . Nec defuit tantae turbae magna vis lituorum et tubarum; nam quaelibet turba seorsim suos tubicines praecedentes habebat, statutique fuerant per Londonienses super Aquaeductum, et super turrim in eodem foro quae in honorem Regis facta fuerat, tubicines qui clangerent in adventu Regis. Qui omnes simul juncti clangentes, sonum mirabilem audientibus reddiderunt. Fuit igitur dies ille jocunditatis et laetitiae, dies, ut ita dicam, clangoris et buccinae . . . Bei der Schilderung des Gottesdienstes ist wie oben uur von Gesang die Rede.

[11] Liber Quotidianus Contrarotulatoris Garderobae . . . excudebat J. Nichols. London 1787.

[12] Ordinances touching the King's houshold . . . transl. out of an old French Coppy. 13⁰ Marty 1603. Add. MSS. 21993. (Br. Mus.)

[13] „Manners and Household Expenses of England in the 13th & 14th centuries. London. Printed for the Roxburghe Club. 1841." „The Camden Miscellany." vol. II. Acc. of the Exp. of John of Brabant. Camden Soc. 1853.

[14] „Manners . . . of England" (s. unter 13) pag. 141 ff.

Die folgenden sind die Namen der Musiker, welche vor König Eduard I. zu Pfingsten 1306 in Westminster spielten:

Le Roy de Champaigne, Le Roy Capenny, Le Roy Baisescu, Le Roy Marchis, Le Roy Robert. Cuilibet V marc. Phelippe de Caumbereye IX s. Robert le Boistous, Gerard de Boloigne. Cuilibet IV marc. Bruant, Northfolke. Cuilibet XI. s. Carltone, Maistre Adam le Boscu, Devenays. Cuilibet XX s. Artisien, Lucat, Henuer. Cuilibet XXX s.

Le menestrel Mons. de Montmaranci, Le Roy Druet, Janin Le Lutour, Gillotin le Sautreour, Gillet de Roos, Ricard de Haleford, Le Petit Gauteron, Baudec le Tabourer, Ernelot, Mahu qui est ove la dammoisele de Baar, Janin de Brebant, Martinet qui est ove le Conte de Warwike, Gauteron le Grant. Cuilibet XI. s.

Le Harpeur Levesque de Duresme X s., Guillaume le Harpour qui est ove le Patriarke (d. i. Ant. Bek, Bischof von Durham und Titularbischof von Jerusalem), Robert de Clou, Maistre Adam de Reve, Henri le Gigour, Corraud son compaignon, Le tierz Gigour, Gillot le Harpour, Johan de Newentone, Hugethun le Harpour lour compaignon, Adekin son compaignon, Adam de Werintone, Adam de Grimmeshawe, Hamond Lestivour, Mahuet qui est ove Mons. de Tounny, Johan de Mochelneye, Janin Lorganistre, Simond le Messager, Les ij Trumpours Mons. Thomas de Brothertone, Martinet le Taborour, Richard Rounlo, Richard Hendelek, Janin de La Tour son compaignon, Johan le Waffrer le Roy, Pilk', Januche, Gillot, Trumpours Mons. Le Prince, Le nakarier, Le Gitarer, Merlin, Thomasin, Vilour Mons. le Prince, Raulin qui est ove le Conte Mareschal. Cuilibet ij marc.

Esvillie qui est ove Mons. Pierres de Maule, Grendone, Le Taborer

la Dame de Audham, Gaunsaillie, Guillaume sans maniere, Lambyn Clay, Jaques Le Mascun, Son compaignon, Mahu du North, Le menestral ove les cloches, Les iij menestraus Mons. de Hastings, Thomelin de Thounleie, Les ij Trompours le Comte de Hereforde, Perle in the eghe, Son compaignon, Janyn le Sautreour qui est ove Mons. de Percy, Les ij Trumpours le Comte de Lancastre, Mellet, Henri de Nushom, Janin le Citoler. Cuilibet j marc. summa x l m. Gilliame, Fairfax, Monet, Hanecocke de Blithe. Cuilibet XX. s.

Summa totalis, —cxiiij li x s. Et issi demoerent des cc marc., pnr partir entre les autres menestraus de la commune, —xviij li xvj s. viij d. Et a ceste partie faire sunt assigne Le Roy Baisescu, Le Roi Marchis. Le Roy Robert, et le Roy Druet, Gauteron le Graunt, Gauteron le Petit, Martinet le Vilour qui est ove le Conte de Warewike, et del hostiel Mons. le Prince, ij serjants darmes . . clerke . . . . (Five lines of which only a few words are legible.)

Richard le Harpour qui est ove le Conte de Gloucestre, Wauter Bracon Trunpour, Wauter Le Trounpour, Johan le Croudere, Tegwaret Croudere, Geffrai le Estiveur, Guillot le Taborer, Guillot le Vileur, Robert le Vilour, Jake de Vescy, Richard Whetacre. A ceux xj, por toute la commune, xvij li. 4 s. 8 d.

Denarii Dati Menestrallis.

Vidulatori Dominae de Wak' 5 s. Laurentio Citharistae di. marc. Johanni du Chat, cum Domino J. de Bur.' di. marc. Mellers 5 s. Parvo Willielmo, Organistae Comitissae Herefordiae 5 s. Ricardo de Quitacre, Citharistae di. marc. Ricardo de Leylonde, Citharistae di. marc. Carleton Haralde 5 s. Gilloto Vidulatori Comitis Arundelliae di. marc. Amekyn Citharistae Principis 5 s. Bolthede 5 s. Nagary le Crouder Principis 5 s. Matheu le Harpour 5 s. Johanni le Barber 5 s. ij Trumpatoribus J. de Segrave di. marc. Ricardo Vidulatori Comitis Lancastriae 5 s. Johanni Waffrarario Comitis Lancastriae x l. d. Sagard Crouther x l. d. William de Grymesar, Harpour dto. Citharistae Comitissae Lancestriae dto. ij Menestrallis J. de Ber(wyke) dto. Henrico de Blida dto. Ricardo Citharistae. William de Duffelde dto. V Trumpatoribus Principis, pueris. cuilibet ij. s. x s. in toto. iiij[or] Vigil' Regis, cuilibet di. marc. xx s. Adinet le Harpour. Perote le Taborer. Adae de Swylingtone, Citharistae ij s. David le Crouther xij d. Lion de Normanville 2 s. Gerardo xij d. Ricardo Citharistae ij s. Roberto de Colecestria 3 s. Johanni le Crouther de Salopia xij d. Johanni le Vilour domini J. Renaude xij d. Johanni de Trenham, Citharistae ij s. Willielmo Woderove, Trumpatori ij s. Johanni Citharistae J. de Clyntone ij s. Waltero de Brayles xij d. Roberto, Citharistae Abbatis de Abbyndone xij d. Galfredo Trumpatori domini R. de Monte Alto. Richero, socio suo ij s. Thomae le Croudere ij s. Rogero de Corleye, Trumpatori ij s. Audoeno le Crouther xij d. Hugoni Daa, Citharistae ij s. Andreae, Vidulatori de Hor'. ij s. Roberto de Scardeburghe xij d. Guilloto le Taborer Comitis Warewici iij s. Paul', Menestrallo Comitis Ma-

rescalli iij s. Matheo Waffrario domini R. de Monte Albo ij s. III diversis menestrallis, cuilibet iij s. ix s. Galfridio, Citharistae Comitis Warrenniae ij s. Matill' Makejoye xij d. Johanni, Trumpatori domini R. Filii Pagani xij d. Adae, Cithar. dom. J. Lestraunge xij d. Reginaldo Le Menteur, Menestrallo dom. J. de Buteturt xij d. Perle in the Eghe. Gilotto, cithar. Dom. P. de Malo Lacu x s. Roberto Gaunsillie xl d. Item xl d. Jacke de Vescy di. marc. Magistro Waltero Leskirmissour et fratri suo, cuilibet iij s. vi s.

Da die Publikationen der gelehrten Clubs Englands auf dem Continent nicht eben häufig anzutreffen sind, glaubte ich die obigen Namen hier abdrucken zu dürfen, ohne fürchten zu müssen, überflüssigen Ballast zu bieten. Die Angaben bedürfen kaum eines Zusatzes. Das Wort vidulator (nicht bei Du Cange) bedeutet selbstredend viellator, Viellespieler. Das einmal vorkommende organista soll natürlich heissen organistre. Bei dem Namen Maistre Adam le Boscu denkt man an Adam de la Hale. Nach Coussemaker's Untersuchungen (Oeuvres complètes du trouvère A. de la Hale. Paris 1872) scheint es aber ziemlich gewiss zu sein, dass Adam gegen 1288 starb. Der hier gemeinte Minstrel wird den Namen wol als nomme de guerre gewählt haben. Vgl. „le Grand“, „filius dei“ u. s. w.

[15] Will. Herbert a. a. O.

[16] Ein Beispiel bei Percy: ein Berdic, Joculator Regis hatte Land in Gloucestershire in seinem Besitze: im Jahre 1180 erhielt ein Galfried oder Jeffry eine königl. Anweisung auf Unterhalt in einer Abtei. Auch Dauney berichtet ähnliches.

[17] Man sehe zahlreiche Beispiele bei Percy (u. a. a. O.).

[18] Rymer's „Foedera“: 1328, 12. April. The king desires the Abbot of Ramsey to maintein Janet le Sautreour, Queen Isabella's minstrel. 1346, 16. März: Safe conduct until Whitsuntide for Garsias de Gyvill, m. of the infante of Castile. 1361, 4. Febr.: Safe conducts for Pierre de Vannes, Gylet de Uscy, Colyn Prodhome and Philpot de Vannes, ms of the Duke of Orleans, and for Boteoun le Taborier, Guilmyn le Mestre, Bander de St. Omer, ms of the Duke of Berry.

[19] Harl. MSS. 782 (Br. Mus.) fol. 62 ff. Trompettes 5, Citolers 1, Pypers 5, Taberett 1, Clarionx 2, Makerers (soll wol heissen Nakerers) 1, ffedeler 1, waytes 3. Welches Instr. die waytes spielten, ist nicht gesagt. Später heissen die Stadtpfeifer waytes; so werden sie hier wol den Türmerdienst versehen haben (Wächter).

[20] Richard II. (1377—99) gab (vgl. Addit. MSS. 24, 511. Brit. Mus. Das Msct. sehr klein und undeutlich geschrieben) i. J. 1377: Henrico et Petirkyn, pipar. sive fistulatoribus et Magistro Johanni, Nakarer, euntibus cum licentia Domini ad partes transmarinas ad scolas tempore quadragesimali de dono eis facto ex hac causa IX s. Leider wird nicht gesagt, auf welche „Schule“ die drei giengen. Das Orig. ist mir unbekannt. Obiges Msct. ist eine Sammlung von Notizen des Sir J. Hunter.

[21] Rymer's Foedera: 1415, 29. Mai. Heinr. V. gab Befehl, an John Cliff, Thomas Noreys, Trompeter und 13 andre Minstrels während der Expedition nach Frankreich ihren gewöhnlichen Lohn (12 d. täglich) auszuzalen. Sie empfiengen denselben am 5. Jnni für $^1/_2$ Jahr. (Hier ist die Rede von 17 other minstrels.) Vgl. über J. Clyff noch: Issues of the Exchequer . . By Fred. Devon. London 1837. (Sub. 12 Henr. VI.)

[22] Darunter ein le Gaite. (Collier a. a. O.) Lansd. MS. Nr. 1. (Brit. Mus.) Nach Rymer liess Heinrich VI. i. J. 1423, am 14. Mai, an Will. Langton und 10 andre Ms des † Königs Jahrgelder von je 100 s. anweisen.

[23] Cotton MSS. Cleopatra F v. (Br. Mus.) fol. 172b. Mynstralles to entender upon the Kyng: Thomas Ratclyff. William Wykes. John Clyff. Robt. More, wayte. The mynstralles . . . 9 mynstralls co͞myng at the principall festes in the yere.

[24] „unum corpus et una communitas perpetua.“ (Rymer.)

[25] Rymer erwähnt Haliday als Marschall schon 6 Jahre früher.

[26] Harl. MSS. 610. (Br. Mus.) Das Buch existiert in mehreren Copien im Br. Mus. und im Public Record Office. Das folgende Citat ist aus Addit. MSS. 21, 993 (die Texte weichen mehrfach ab, ohne den Inhalt viel zu alterieren): Minstrells 13 (14 in Harl. MS. 610); whereof one is verger, that directeth them all in festivall daies to their stations, to blowings, pipings, to such officers as must be warned to prepare for the King and his householde att meate and supper; to be the more readie on all services, and all thus sytting in the hall togeather, wherof some use trumpetts, some shalmes, some small pipes; some are stringemen, coming to the court at 5 feastes of the yere. They are to blowe to supper and other revells used at chaundry . . . the King will not for his worshipp that his minstrells be too presumptious, nor too familiar to aske any reward of the lord of the land . . .

Der letzte Satz erinnert an die von Burney II 367 mitgeteilte Verordnung Eduard's II., den Verkehr der Ms an den Höfen betreffend. S. u.

[27] Sicherlich finden sich noch frühere Beispiele, als das folgende, das ich dem schon oben angeführten Liber quotidianus Eduard's I. entnehme. Es heisst daselbst unter Elemosina: Septimo die Decembris cuidem episcopo puerorum dicenti vesperio de Sancto Nicholao coram Rege in capella sua apud Heton juxta Novum Castrum super Tynam et quibusdam pueris venientibus et cantantibus cum episcopo predicto de elemosina ipsius Regis per manus Domini Henrici Elemosinar' participantis denarios inter pueros predictos 40 s.

„Kapellen“ sind allgemeiner wol erst im Laufe des 14. Js. eingerichtet worden. Es ist schlechterdings unmöglich, alle Geschichten der engl. Cathedralen, Colleges u. s. w. daraufhin durchzusehen. Unter den päpstl. Dekreten (vgl. Offical Correspondence of Th. Bekynton. Ed. by George Williams. London 1872.), welche sich auf die Anfänge von Eton

College beziehen, ist eine, durch welche Eugenius IV. dem König Heinrich VI. die betr. Gründung gestattet (am 28. Jan. 1440). Hier werden die Kapellknaben Roger Flecknore, Will. Kente, Joh. Halywyn (alias Gray) und Henry Cokkes aufgeführt. Über die königl. Kapelle vgl. Rimbault: The Old Cheque-Book. 1872 (Camden Society.)

[28] Collier a. a. O.

[29] Privy Purse Exp. of Eliz. of York, ed. by Nichols. S. den Index und Noten daselbst.

[30] Vgl. Collier. In Harl. MSS. 433 (Br. Mus.) fol. 310 ff. sind angeführt: Robert Gren e, Mynstrell; John Garth, Trompeter; Thomas Cawthorn, John Crowland, Thomas Hawking, Minstrels; William Ducheman, John Paynell, Rich. Hilles, Thomas Paynter, William Clyfton, John Prior, Trompeter; Thomas Mayew, Minstrel.

[31] Harl. MSS. 433 fol. 189. Ungefähr 1440 erliess Heinrich VI. Befehle, Maurer und Zimmerleute zu „pressen". S. Excetpta historica. London. Printed by and for S. Bentley. 1831.

[32] Ich habe die Verhältnisse der engl. Hofmusik von der Zeit Heinrich's VIII. bis zum Tode Karl's I. einer ausführl. Darstellung unterzogen in den M. f. M. 1894 unter dem Titel „Annalen der engl. Hofmusik" u. s.w

[33] Am 1. März 1483 giengen Conret Smyth und Peter Skeydell, Minstrels des Herzogs von Baiern, mit Freibrief nach Calais, und im Oktober 1483 erhielten Henryke Hes, Hans Hes und Mykell Yonger, Minstrels, den Freibrief, zu ihrem Herrn, dem Herzog von Österreich, zurückzukehren.

Vgl. Harl. MSS. 433 fol. 190 ff. fol. 317 steht noch: Warr. to Sir Rich. Waltham („Sir" ist hier Bez. eines niedern Geistlichen, der als Sänger fungiert. S. „Annalen".) für 10 Mark jährlich for singing before S. George within the parishe Churche of Lowthe. Dat. Windsor, 15. Mai a° 2. (1485.)

[34] Collier a. a. O.

[35] Ich habe mich vergeblich bemüht, ausführliche Dokumente zu finden. John Heron, der gewissenhafte Schatzmeister seines Nachfolgers, diente schon unter Heinrich VII.; leider giebt auch dies Buch wenig Anhaltspunkte. Das meiste ist bei Collier zu finden; vgl. auch das Ausgabenbuch von Heinrich's Gemahlin (ed. Nichols s. o.)

Zwischen dem 1. und 8. Jahre seiner Regierung werden als Minstrels genannt: Alex. Mason, Marescallus Ministrallorum; Robert Grene, John Hawkins, Thos. May, Will. Greene, Henry Swayn, Thos. Spence, Will. Davy. Ferner genannt: Marcus Jaket und Will. Elder.

1495. Henry Glasebury mit drei Genossen genannt. Minstrels der Königin waren John Fawkes, Marcus Lorydon und Jenyn Markassen. (Collier. Über die beiden letzten vgl. „Annalen"; sie waren noch unter Heinrich VIII. im Dienste.) In den Paymentes made by John

Heron for the Kingis grace (1499) werden 8 trumpettes und 2 shakbushes mit je 2 £ Monatsgehalt genannt. Ebda. a° 20, 16. Mai: to Doctor Derley singing at Westmynster for the Kings grace for his half yeres wages ended ad our lady day last past . . l. s.

Einzelnes ist noch zu finden in Addit. MSS. 7099 (Various articles of the expences of Henry 7th), einem bunten Allerlei, das manchmal recht interessant ist. Z. B. to the young Damoysell that daunceth —30 £; to a litele Mayden that daunceth 13 £; to Mathew Johns for a child that was geven the King upon newyres Day 20 d!!

[36] Man findet u. a. bei Collier darüber zalreiche Angaben.

Lord Howard, der spätere Herzog von Norfolk hatte folgende Trompeter im Dienst: Robard Pynchebek of Clare, Robard Rye (Rys) of Redyngton; John Poter of Glemesford; Edmoud Frente of Redyngton; William Hil of Clare; und die Taboretts: Pierson of Croomer, John Wryght, Thomas Comford, Harry Gamelgay, Thomas Brome, Strong of Cromer & Tornors of Horsfelde.

Vgl. Household Books of John, Duke of Norfolk . . . temp. 1481—90. Ed. by J. P. Collier. London 1844.

[37] Abgedruckt bei Burney II, 367.

[38] So a° Eliz. (Man sehe The Statutes of the Realm. vol. IV 1819. c. 4 § 2 und § 10). . . . all Fencers Bearwards comon Players of Enterludes and Minstrells wandring abroade (other then Players . . belonging to any Baron of this Realme, or any other honorable Personage of Degree . . .); all Juglers, Tynkers Pedlers and Petty Chapmen wandring abroad . . . shalbe taken adjudged and deemed Rogues Vagabonds and Sturdy Beggers, and shall susteyne such Payne and Punyshment as by this Acte is in that behalfe appointed. Im § 10 folgt die Einschränkung der Bestimmungen in Betreff der dem „John Dutton of Dutton in the County of Chester Esquire" und Erben früher eingeräumten Rechte über die Minstrels etc. jener Grafschaft.

[39] Citiert von Chappell Pop. Music.

[40] Erasmi Roterdami in nov. testam. annotationes. Basileae 1535 (I. Ausg. 1519). Ich setze den betr. Passus aus einer deutschen Übersetzung von 1521 hierher.

Herr Erasmus von Roterdams verteutschte ausslegung, über diese wort sant Pauls zu den von Corinth, in der ersten Epistel am Vierzehenden Capitel . . . . . Von Gesang. (1521.)

. . . Lieber was müssen doch dieselben leut für ein glauben vom Herrñ Christo haben, die es dafür halten, das er lust zu dem gereusch solcher stymmen habe. Wir haben uns daran auch nicht lassen benügen, sonderñ in die kirchen ein arbeitsame und weltliche musica angenommen, mit eynem ungestümen gekree mancherley stym̄en, das ichs dafür acht, das dergleichen wider auff der Kryechen noch Römer panen und weltlichen spieln nye gehört ist worden. Es erschalleth als von posaunē, tru-

meten, krumbhörnern, pfeiffen, unnd orgelñ, unnd darzu singt man auch darein. Do hört man schendtliche und unerliche bullieder unnd gesang, darnach die hurñ und puben tantzen. Also laufft man heuffig in die kirchen, wie auff ein pan oder in ein spielhauss, etwas lustigs unnd lieplichs zu hören. Und umb des willen heldeth man mit grossen kosten orgelmacher, unnd grosse hauffen knaben, die jr leben lang solch kreen allein, und darneben nichts guts lernen. Man ernert und zeucht ein versamlung untzüchtiger leuth, als der meist teyl des folcks ist, und die kirch wirt beladen auch umb des gifftigen schedlichen dings willen. Ich bit dich du wellest doch rechen unnd überschlaen wieviel armer leut, die far an jrm̄ leben leyden, mit dem sold der singer hättest mögen erneren und erhalten. Das ist aber so angenem, das die münchen nichts anders thun, zuvor in Engellandt, und deren gesang hat sollen sein ein weynen unnd clage, dieselben glaubē Gott werd versönt mit unkeuschem singen, unnd behend beweglichem Hals.

Seite 116 ff.

[1] Essai sur les instruments . . . par. Ed. de Coussemaker. (Annales archéologiques dirigés par Didron ainé. Tom. III ff. Paris 1845 ff.)

[2] Carl Engel: Researches into the early history of the Violin family. London. 1883. S. daselbst weitere Literatur. C. Engel: Descriptive Catalogue of the mus. instr. in the South Kensington Mus. 2. Aufl. London 1874.

[3] A. J. Hipkins: Musical instruments . . . Edinburgh 1888.

[4] In der Kritik des Buches von Hipkins. V. f. M. 1888.

[5] Nomenclator, Omnium Rerum Propria Nomina . . . Hadriano Junio Medico Auctore. Antverpiae, Ex Officina Christophori Plantini . . 1577.

[6] Alle vorkommenden Namen anzugeben, erschien überflüssig.

[7] Vgl. die vortreffliche Arbeit von C. Krebs: Die besaiteten Klavierinstrumente bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts. V. f. M. 1892.

[8] Werden doch z. B. im 14. und 15. Jahrh. Rebecs ohne Schalllöcher dargestellt.

[9] Man sehe Carter: Specimens of Anc. Sculpture and Painting. London 1780/94.

[10] Eine Abbildung in Engel's Catalog. S. auch Hipkins a. a. O.

[11] Vgl. Angleterre ancienne . . trad. de l'Anglois de M. Jos. Strutt. Tom. 2. Paris 1789. Die Angaben daselbst (Coussemaker hat mehreres daraus entnommen) beruhen teilweise auf Cotton MS. Tiberius VI (Br. Mus.); die Zeichnungen der Instrumente daselbst sind im Gegensatze zu denjenigen im Psalterium latinum (Saec. XI) Bibl. Harl. 603 (Br. Mus.) sehr gut.

[12] Man vgl. z. B. Engel a. a. O. Einzelnes von Ambros u. a. beschrieben.

[13] Vgl. darüber: La musqiue en Lorraine . . par Alb. Jacquot. 2. Aufl. Paris 1882.

[14] Im Pardoner's Tale:

Wheras with harpes, lutes and giternes
They dance and plaie at dis bothe day and night.

[15] Vgl. Rob. Hirschfeld: Notizen zur mittelalterl. Musikgesch. M. f. M. 1885.

[16] Libellus monocordi. (Coussemaker script. III.)

[17] Introductio Musicae sec. mag. Joh. de Garlandia: . . falsa musica que instrumentis musicalibus multum est necessaria . .

[18] Von der Lauten-, Orgel- und Virginalmusik wird im folgenden Teile die Rede sein.

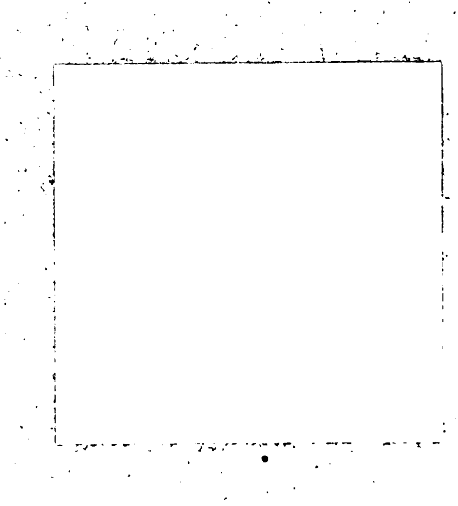
[19] Mehrstimmige Tänze aus dem 15.—17. Jahrh. siehe bei Eitner M. f. M. 1875.

[20] Die Forschungen über die englischen Komödianten in Deutschland sind noch nicht abgeschlossen. Ausführliche Literaturangaben erscheinen an dieser Stelle unnötig. Das Werk von Joh. Bolte: Die Singspiele der engl. Komödianten, gieng mir zu spät zu, um benutzt zu werden. Über engl. Instrumentisten in Holland und Frankreich vgl. Edm. van der Straeten: La musique aux Pays-Bas, Jacquot a. a. O.

Über theatralische Aufführungen der „children ef the chapel" vgl. besonders J. P. Collier a. a. O. Über ihre Tätigkeit als Instrumentisten vgl. auch „Annalen" M. f. M. 1894.

Zur Frage der englischen Metrik sei nachträglich auf einen soeben gedruckten höchst interessanten Vortrag verwiesen: The old English Alliterative Line. By Prof. H. Frank Heath. (Read at a Meeting of the Philological Society, June 2, 1893.)

Universitäts-Buchdruckerei von Carl Georgi in Bonn.



ten Brink, Bernh. (weiland Professor der engl. Sprache an der Univ. Straßburg), Geschichte der englischen Litteratur.
I. Band: Bis zu Wiclifs Auftreten. 8⁰. VIII, 470 S. 1877.
M. 8.—, in Halbfranz geb. M. 10.—
II. Band: Bis zur Reformation. Herausgegeben von Alois Brandl. 8⁰. XV, 658 S. 1893. M. 13.—, in Halbfranz gebunden M. 15.—

— — Shakspere. Fünf Vorlesungen aus dem Nachlaß. Mit einem Bildniß des Verfassers, radirt von W. Krauskopf. kl. 8⁰. VIII, 160 S. 1. u. 2. Aufl. 1893 u. 94. M. 2.—, in Leinwand geb. M. 3.—

— — Chaucer. Studien zur Geschichte seiner Entwicklung und zur Chronologie seiner Schriften. I. Theil. 8⁰. 222 S. 1870. M. 4.—

Brandl, Alois (Prof. a. d. Univ. Straßburg), Samuel Taylor Coleridge und die englische Romantik. 8⁰. XII u. 437 S. 1886.
M. 7.—, geb. M. 8.—

Chaucers, Geoffroy Werke übersetzt von A. von Düring.
I. Band: Das Haus der Fama. Die Legende von guten Weibern. Das Parlament der Vögel. VIII u. 338 S. 1883. brosch. M. 3.—, geb. M. 5.—
II. Band: Die Canterbury-Erzählungen I. Tl. (ungekürzt). XII u. 409 S. 1885. brosch. M. 3.—, geb. M. 5.—
III. Band: Die Canterbury-Erzählungen II. Tl. (ungekürzt). 483 S. 1886. brosch. M. 5.—, geb. M. 7.—

Druskowitz, H., Percy Bysshe Shelley. 8⁰. XII u. 387 S. 1884. M. 6.—

— — Drei englische Dichterinnen. Johanna Baillie. — Elisabeth Barret Browning. — George Eliot. 8⁰. 244 S. 1885. M. 4.—

Elze, Karl (Prof. an der Universität Halle a. S.), Lord Byron. Dritte verbesserte Auflage. gr. 8⁰. VI u. 516 S. 1886. M. 7.50, geb. M. 9.—

Fischer, Rudolph, Privatdozent der engl. Philologie an der Universität Innsbruck, Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie von ihren ersten Anfängen bis zu Shakespeare. 8⁰. XIII, 192 S. 1893. M. 5.—

Hiebslac, O'Clarus, Englische Sprachschnitzer. Gebrauch lächerlicher, anstößiger, oft unanständiger Worte und Redensarten von Seiten englisch sprechender Deutscher. Zur Belehrung Erwachsener. Ein humoristischer Vortrag gehalten im Londoner deutschen Athenäum. Mit einem Anhang über deutsche Familiennamen in England, Verhaltungsregeln in englischer Gesellschaft, Titel, Anrede, Briefadressen, englische Abkürzungen. Dritte vermehrte Auflage. 8⁰. X u. 155 S. 1886. M. 2.—

Karsten, Joh., Oliver Goldsmith. Ein Gesammtbild seines Lebens und seiner Werke. 8⁰. IV u. 216 S. 1873. M. 3.—

Laun, Adolf, Washington Irwing. Ein Lebens- und Charakterbild. 2 Bände. 8⁰. XI, 246; IV, 291 S. 1870. M. 7.—

Schaffner, A., Lord Byrons Cain und seine Quellen. 8⁰. 48 S. 1880. M. 1.—

Schaible, K. H., Geschichte der Deutschen in England von den ersten germanischen Ansiedlungen in Britannien bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. 8⁰. XVIII u. 483 S. 1885. M. 9.—

Schipper, J. (Prof. a. d. k. k. Universität in Wien), William Dunbar. Sein Leben und seine Gedichte in Analysen und ausgewählten Uebersetzungen nebst einem Abriß der altschottischen Poesie. Ein Beitrag zur schottisch-englischen Literatur- und Kulturgeschichte. 8⁰. XVIII u. 412 S. 1884.
M. 7.—, geb. M. 8.—

Universitäts-Buchdruckerei von Carl Georgi in Bonn.